



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Celina da Graça Gonçalves Peixoto

Mundividências Poéticas: Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade

Celina da Graça Gonçalves Peixoto

Mundividências Poéticas: Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade

Uminho | 2009

Maio de 2009



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Celina da Graça Gonçalves Peixoto

**Mundividências Poéticas: Sophia de Mello
Breyner Andresen e Eugénio de Andrade**

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura
Ramo de Literaturas Lusófonas

Trabalho efectuado sob a orientação da
**Professora Doutora Maria do Carmo Pinheiro
e Silva Cardoso Mendes**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE

Universidade do Minho, ____/____/____

Aos meus familiares que acreditaram
incondicionalmente na minha capacidade
para realizar este projecto.

Agradecimentos

Uma dissertação, pela sua natureza, é individual. Contudo, há contributos fundamentais, que permitem concretizá-la. Por esta razão, devo agradecer às pessoas que foram incansáveis no apoio prestado directa ou indirectamente.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Maria do Carmo Pinheiro e Silva Cardoso Mendes, que partilhou comigo muitos conhecimentos científicos e metodológicos. Graças às suas competências e ao seu empenho, soube sempre fazer pertinentes correcções ao meu trabalho, responder às minhas dúvidas, fazer críticas construtivas e sugerir referências bibliográficas, pelo que lhe fico grata. Agradeço-lhe também porque não esqueço a disponibilidade, a organização e o incentivo constantes, que me incutiu, para prosseguir o estudo com rigor. Pretendo ainda agradecer-lhe, pelo método de trabalho que me propôs e que se revelou eficaz para a realização da dissertação atempadamente. Em síntese, fico-lhe grata pela sua ajuda, indispensável para a elaboração deste projecto.

Em segundo lugar, agradeço essencialmente o contributo emocional e afectivo que recebi no decorrer deste estudo.

Assim, agradeço à minha irmã, Isabel, e à minha amiga Cláudia, por me requisitarem alguns livros da Universidade que frequentam, facilitando a minha investigação.

À minha mãe e ao meu irmão, Nuno, que com o intuito de me concederem mais tempo para dedicar à dissertação, realizaram algumas tarefas em meu benefício.

Ao meu querido afilhado, André, que deposita em mim elevadas expectativas, designadamente na minha competência profissional.

À minha madrinha, Filomena, e à Andreia pela amizade e incentivo permanentes.

À minha avó, que com as suas orações, crê obter ajuda divina para eu concluir a dissertação com sucesso.

Pelos momentos de distração, imprescindíveis em momentos de muito trabalho, agradeço ao Gonçalo.

Em terceiro lugar, agradeço, de um modo geral, a todos aqueles que de alguma forma me transmitiram confiança e boas vibrações.

Resumo

Este trabalho é uma reflexão sobre as obras poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade.

Contextualizamos os poetas do século XX, atendendo à recepção de movimentos literários (e à participação em revistas de escolas de ideais diversos). Apresentamos também afinidades partilhadas pelos poetas com outros escritores.

Na análise individual das obras de Sophia e de Eugénio de Andrade, desenvolvemos três motivos comuns: os elementos cósmicos, a visão existencial e as memórias. Sobre Sophia, enfatizamos ainda a revisão mitológica. Sobre Eugénio de Andrade, evidenciamos marcas de uma poesia musical.

Por último, procedemos a uma análise intertextual. Além de realçarmos aproximações temáticas, aludimos também a reflexões mitológicas de Eugénio de Andrade.

Efectuamos ainda uma abordagem interartes, destacando pintores com os quais os poetas estabelecem diálogos.

Abstract

This dissertation analyses Sophia de Mello Breyner Andresen's and Eugénio de Andrade's poetical texts.

We localize the poets in the 20th century, taking into consideration the reception of the literary movements (as well as the participation in literary magazines of various ideas). We also show their similarities with other writers.

In the particular interpretation of Sophia's and Eugénio de Andrade's poetry, we develop three basic motives: the cosmic elements, the existential attitude and the memories. About Sophia, we emphasize the mythological revision. About Eugénio de Andrade, we notice musical pattern.

We also make a comparative study concerning the three motives. Finally, we establish a connection between Literature and Painting, suggested by Sophia's and Eugénio de Andrade's poetries.

Índice

INTRODUÇÃO	1
I. CONTEXTUALIZAÇÃO PERIODOLÓGICA	
1. Sophia e Eugénio de Andrade na Literatura Portuguesa	5
2. Diálogos com Outros Poetas	11
II. A OBRA POÉTICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN	
1. Elementos Cósmicos	16
1.1. Água	16
1.1.1. Mar <i>versus</i> Cidade	19
1.2. Terra	21
1.3. Ar	22
1.4. Fogo	23
1.5. Fusão dos Elementos Cósmicos	25
2. Da Vida e da Morte	27
2.1. Efemeridade da Existência	29
3. Memórias	31
3.1. A Casa	31
3.2. O Jardim	33
3.3. O Mar e a Praia	35
3.4. Nos Contos Infantis	36
4. Mitologia	39
4.1. Orpheu e Eurydice	39
4.2. O Labirinto	42
4.3. Apolo e Dionysos	45
4.4. Ulisses e Penélope	46
4.5. A Casa dos Átridas e a Casa dos Labdácidas	48
III. A OBRA POÉTICA DE EUGÉNIO DE ANDRADE	
1. Elementos Cósmicos	51
1.1. Água	51
1.2. Terra	55

1.3. Ar	57
1.4. Fogo	58
1.5. Fusão dos Elementos Cósmicos	59
2. Da Vida e da Morte	61
2.1. Efemeridade da Existência	63
3. Memórias	65
3.1. O Campo	65
3.2. A Mãe	67
3.3. A Presença do Motivo da Infância na Ficção Narrativa	70
4. O Texto Musical	72
 IV. DIÁLOGOS POÉTICOS	
1. Imaginário Cósmico	78
2. Atitude Existencial	85
3. Rememorações	88
4. Revisão Mítica	91
5. Literatura e Pintura	94
 CONCLUSÃO	98
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
 ÍNDICE ONOMÁSTICO	106

INTRODUÇÃO

A presente dissertação intitula-se *Mundividências Poéticas: Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade*. Insere-se no âmbito do Mestrado em Teoria da Literatura – Ramo de Literaturas Lusófonas – e desenvolve-se numa perspectiva que tem como propósito final estabelecer diálogos entre as obras poéticas dos autores.

Assim, o título pretende destacar a abordagem de motivos relevantes nas obras poéticas de Sophia e de Eugénio de Andrade e os nexos intertextuais que elas estabelecem.

A beleza poética das obras de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Eugénio de Andrade e a nossa ambição de alargamento de horizontes em torno do imaginário das mesmas, foram as principais razões que nos motivaram a escolher o tema da dissertação. Além disso, é nosso intuito desmistificar uma ideia corrente que aponta para a ausência de afinidades entre os dois poetas. Portanto, defendemos que, apesar da diversidade de motivos e das peculiaridades de escrita, os poetas se identificam de vários modos.

Tendo em conta que não é apenas nosso propósito elaborar mais um trabalho sobre estes poetas, a opção pela comparação pareceu-nos, ainda que mais trabalhosa, possivelmente, com maiores possibilidades de aprofundamento.

Neste contexto, também procuramos estimular a leitura de Sophia e de Eugénio de Andrade, uma vez que as obras poéticas de ambos tendem a ser menos lidas e menos estudadas, designadamente em contexto escolar. No caso de Sophia, a ensaística e os manuais escolares tendem a privilegiar as narrativas infantis; quanto a Eugénio de Andrade, exceptuando-se um ou outro estudo mais vasto, que conheceremos ao longo da dissertação, prevalecem alguns ensaios e, em contexto escolar, uma análise pouco diversificada de textos.

Embora não descuremos os estudos já realizados sobre os poetas, não podemos deixar de assinalar que, de um modo geral, esses mesmos estudos se concentram na individualidade de cada um dos poetas, omitindo a vertente comparatista.

A nossa análise procura sobretudo dar voz, através de citações e de paráfrases, aos próprios poetas (designadamente às marcas autobiográficas que um e outro confessam através da poesia lírica).

Estruturamos a dissertação em quatro capítulos: o primeiro corresponde à contextualização literária dos poetas; o segundo procede a uma análise textual da obra poética de Sophia; o terceiro é constituído por um estudo da poesia de Eugénio de Andrade; e o quarto debruça-se sobre relações dialógicas entre as obras seleccionadas.

Especificando, no primeiro capítulo, a contextualização literária tem como intuito facilitar a compreensão dos poetas em função da temporalidade histórico-literária em que se inscrevem. Para além de destacarmos as influências colhidas de movimentos literários, desde os mais remotos aos mais recentes, sublinhamos ainda a participação em várias revistas de divulgação literária e enfatizamos a recepção de algumas influências de escritores mais específicos (portugueses e estrangeiros).

De seguida, no segundo capítulo, elaboramos um estudo sobre a obra poética de Sophia, a fim de analisarmos com rigor as suas perspectivas projectadas na literatura.

Seguindo a mesma linha de pensamento, no terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre a obra poética de Eugénio de Andrade, na qual analisamos os mais relevantes motivos literários e os significantes que os sustentam.

Cada um destes capítulos desenvolve uma reflexão em volta de quatro motivos: três semelhantes e um divergente. Privilegiamos as analogias entre ambos, mas também identificamos a peculiaridade de cada um no quarto motivo.¹

No primeiro motivo, dos capítulos dois e três, apresentamos a visão cósmica dos poetas, ilustrando com exemplos textuais as associações feitas a cada elemento: a Água, a Terra, o Ar, o Fogo e ainda a fusão dos mesmos.

Debruçamo-nos de seguida sobre a perspectiva de vida e de morte, evidenciando também a efemeridade da existência humana. Desde a Antiguidade, o mistério da vida e, sobretudo, o seu desfecho constituem motivos de reflexão filosófica. Apesar da passagem dos séculos, o tema continua actual, como comprovamos neste estudo. Associando as motivações dos poetas a respeito deste tema e o nosso interesse pelo mesmo, destacamos mais um tópico a desenvolver. Mas terão Sophia e Eugénio de Andrade uma visão similar sobre o assunto? Será que a morte os assombra ou, pelo contrário, os serena, de alguma forma? Desvendamos, pois, estas questões em momento apropriado.

No terceiro motivo, destacamos as memórias de infância projectadas na escrita, através de aspectos que permitem aos sujeitos poéticos relembrar nostalgicamente um passado apenas recuperável nas lembranças e prolongado nos textos que lhes pertencem. A análise deste

¹ Importa definir os conceitos «tema» e «motivo», embora não haja uma clara fronteira entre ambos. No entanto, há ligeiras diferenças que os permite distinguir, como se verifica na *Teoria da Literatura* do professor Aguiar e Silva. O «tema» é um macro-signo, que se relaciona com outros, numa relação hiperonímica. O «motivo» correlaciona-se também com macro-signos semânticos, todavia, identifica-se com os hipónimos; portanto, o «tema» é mais abrangente do que o «motivo». Exemplificando, o «tema» pode representar a concepção existencial (como a morte e a vida), ou uma ideologia; o «motivo» manifesta-se nas memórias, nos géneros e subgéneros literários (cf. Silva, 1999: 653-4). Deste modo, o nosso trabalho enfatiza motivos poéticos de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Eugénio de Andrade.

motivo permitir-nos-á chamar a atenção para nexos intertextuais, a nosso ver, também relevantes num trabalho de natureza comparativa.

Portanto, embora a dissertação se centre na poesia, fazemos algumas incursões que, em Sophia como em Eugénio de Andrade, revelam diálogos entre a poesia e a prosa. Ainda que os contos infantis de Sophia retratem claramente o gosto pelo universo dos mais pequenos, Eugénio de Andrade não se vale dos seus dois livros infantis para valorizar as memórias da própria infância. Todavia, em relatos compilados em *Rosto Precário* reforça as suas obsessões do passado infantil, como veremos.

No quarto motivo, igualmente incluído no capítulo dedicado a Sophia, observaremos a forte presença de diversos aspectos da mitologia clássica na obra da poetisa. Para além de contextualizarmos brevemente alguns mitos, evidenciamos a visão pessoal da poetisa ao recriar, por vezes, várias versões do mesmo mito. O seu gosto pela Antiguidade Clássica é evidente em muitos poemas, pelo que nos pareceria um lapso desconsiderar esta perspectiva.

Quanto ao quarto motivo, relativo a Eugénio de Andrade, consideramos ajustado dedicar-lhe uma reflexão sobre a musicalidade. Socorremo-nos da exemplificação de recursos fonéticos, estilísticos e de vocabulário, que reenviam para a musicalidade. Mais uma vez, julgamos importante, realçar aspectos de poéticas interartes.

O último capítulo, seguindo a estrutura dos capítulos dois e três, apresenta cinco motivos. Neste quarto capítulo, realizamos uma comparação entre os dois poetas. Uma vez que, na nossa opinião, fazemos uma análise detalhada de motivos fundamentais tratados por cada um dos escritores, o último realiza uma união dos dois anteriores. De modo a evitar redundâncias, evidenciamos os pontos fulcrais de ambos, socorrendo-nos também de novas citações poéticas que permitem torná-los poetas comparáveis. Embora cada um projecte poeticamente a sua própria visão, os elementos cósmicos, a concepção de vida e de morte e a valorização do tempo relativo à infância são desenvolvidos por ambos de modo idêntico.

No quarto capítulo, procedemos a uma comparação da mitologia brevemente revisitada por Eugénio de Andrade, em comparação com a reflexão de Sophia.

O último aspecto do capítulo final consiste num comentário à pintura de Maria Helena Vieira da Silva, já que esta recria os mitos representados literariamente pela poetisa. No que diz respeito a Eugénio de Andrade, aludimos à pintora, mas não elaboramos uma análise exaustiva, porque, ao contrário de Sophia, o poeta não apresenta afinidades declaradas com a pintora. Eugénio de Andrade mostra-se mais interessado pelo Impressionismo e pela obra do pintor contemporâneo Manuel Cargaleiro.

Em síntese, cientes do já reconhecido valor literário de Sophia e de Eugénio de Andrade, atestado pelo espólio que deixaram e pelos prémios que merecidamente ganharam e que mais não fazem do que ratificar a indiscutível qualidade literária das obras, alimentamos a expectativa de que esta dissertação venha dar um contributo para um aprofundamento do conhecimento dos poetas.

I. CONTEXTUALIZAÇÃO PERIODOLÓGICA

1. Sophia e Eugénio de Andrade na Literatura Portuguesa

A desvinculação dos poetas a movimentos literários e a presença em ambos de múltiplas influências justificam uma breve contextualização das suas obras na literatura portuguesa do século XX.

Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) e Eugénio de Andrade (1923-2005), apesar de não se integrarem em nenhum movimento literário específico e de não se sujeitarem a escolas ou grupos literários, estéticos ou doutrinários que lhes eram contemporâneos, colaboraram em diversas revistas e colheram algumas características de correntes literárias precedentes ao século em que viveram.

Neste sentido, os poetas recuperam marcas do Simbolismo português, cujo nascimento é assinalado com a publicação da obra *Oaristos* (1890), de Eugénio de Castro (1869-1944). Contudo, o introdutor do Simbolismo em Portugal não teve o reconhecimento literário que Camilo Pessanha (1867-1926) ainda tem.² Na verdade, com a publicação da sua obra *Clepsidra* (1920), atinge a notabilidade de uma poesia «em estado puro e cristalino» (Lopes, 1987: 117). De forma similar, Eugénio de Andrade apresenta, com regularidade, motivos que apontam para a perfeição: as palavras «são como um cristal» (Andrade, 2005: 88). Na concepção simbolista, a musicalidade, a palavra e a imagem assumem bastante relevância poética;³ por isso, Eugénio de Andrade, designado por Aguiar e Silva como «Poeta sortilegamente musical», aproxima-se do Simbolismo de Camilo Pessanha (*apud* Sousa, 1992: 10). De facto, enfatiza a metáfora, a música, o som da flauta, motivos também insistentes em Fernando Pessoa.⁴

Eugénio de Andrade não é um poeta moderno, no sentido em que atribui simbologia a diversos elementos, como os frutos e o rio. Eles traduzem, por norma, a fertilidade; por oposição, as folhas reportam-se à fragilidade e à efemeridade da vida humana e da Natureza.

² Eugénio de Andrade salienta que Camilo Pessanha é o «exemplo da mais alta ascese poética», colocando-o ao nível das obras literárias de Baudelaire e de Cavafy (Andrade, 1984: 10). Agradam-lhe também Fernando Pessoa, Cesário Verde, Luís de Camões e ainda Teixeira de Pascoas e António Nobre, pela qualidade poética que lhes reconhece. No entanto, admite que apenas amou em segredo o seu mestre, Camilo Pessanha. No ponto de vista de Eugénio de Andrade, o próprio herdou a influência musical do seu mestre, da qual se orgulha de ter sido o único. Todavia, esta não é razão exclusiva que leva o poeta do século XX a admirar o seu mestre. Também a sua capacidade de sugerir e insinuar, em vez de «dizer», faz do poeta simbolista um exemplo ao qual o poeta contemporâneo sempre foi fiel.

³ Na senda da famosa postulação da *Art Poétique* de Paul Verlaine: «De la musique avant toute chose».

⁴ Cf. Óscar Lopes, 1986: 34-5.

Na verdade, em toda a sua obra pode ser vislumbrado um universo simbólico, pois que a cada palavra subjaz um significado oculto, associando-se, portanto, a Camilo Pessanha, o maior simbolista português ou, segundo Barbara Spaggiari, o único simbolista da nossa literatura.⁵ Tal similitude é também uma realidade nos versos breves, nos ritmos métricos, nas reiteraões, nas paráfrases e, por consequência, na musicalidade do poema.

O Saudosismo, por sua vez, é um movimento literário da modernidade, sendo Teixeira de Pascoaes (1877-1952) o primeiro saudosista inspirado no movimento estético e doutrinário, no sentido em que valoriza o sentimentalismo nacional, na senda do historiador Oliveira Martins e dos poetas António Nobre e Guerra Junqueiro.⁶ Assim, embora Maria Leonor Carvalhão Buescu considere António Nobre (1866-1900) um poeta simbolista português, com a publicação de *Só* (1892), em Paris, o certo é que aborda temas como a saudade da infância, do passado de Portugal, razão pela qual também se pode articular com o Saudosismo, com posicionamento estético-cultural e literário no século XX.⁷

Eugénio de Andrade, enaltecendo a figura materna, expressa a tristeza por já não a poder abraçar: «Olha-me ainda, não sei se morta: / desprendida / de inumeráveis, melancólicos muros; / só lembrada» (Andrade, 2005: 89).

Tal nostalgia do passado percorre também a poesia de Sophia, através do motivo do mar, perto do qual viveu uma infância feliz.

No sentido de expressar o ideário literário saudosista, Teixeira de Pascoaes participou na revista *Águia* (1912), com conteúdo político (republicano) e na sociedade portuense da «Renascença Portuguesa», que deu continuidade à primeira revista.⁸ Por outro lado, o primeiro Modernismo português surgiu em 1915, com a publicação da revista *Orpheu*, destacando-se, entre outros nomes, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e também o pintor Amadeo de Sousa Cardoso. Depois desta revista, outras surgiram, destacando-se *Exílio* (1916) e *Portugal Futurista* (1917), com o intuito de divulgar a obra ou mesmo inéditos dos poetas.

Contudo, em 1930, emergiu o primeiro afastamento aos princípios do Primeiro Modernismo, associado à revista *Orpheu*. Por seu turno, o designado Segundo Modernismo ficou marcado com a fundação da revista *Presença*, em 1927. De notar ainda que o Segundo Modernismo se aproxima da estética saudosista, de afinidades românticas na literatura, na

⁵ Cf. Barbara Spaggiari, 1982.

⁶ Cf. António Saraiva e Óscar Lopes, 1982: 1018.

⁷ Cf. Maria Leonor Carvalhão Buescu, 1974: 88-9.

⁸ Cf. António Saraiva e Óscar Lopes, 1982: 1021.

política e no domínio social. Miguel Torga, por exemplo, assume as características do Modernismo da *Presença*, tal como Eugénio de Andrade e Sophia.

A década de 40 ficou marcada com o início da publicação das obras de Sophia e Eugénio de Andrade. Nos anos 40 sobressaía, na verdade, uma tradição poética veiculada à revista *Presença*, enquanto os novos ideais realistas e socialistas começavam a emergir. Portanto, é pertinente falar em momentos de simultânea ruptura e continuidade, como expressa, entre outros, Maria de Fátima Marinho.⁹ De facto, nem sempre a coexistência entre estes dois grupos foi pacífica. Porém, colaboraram na revista *Seara Nova*, mais empenhada que a *Presença*, escritores com tendências divergentes, salientando-se Eugénio de Andrade, David Mourão-Ferreira, Jorge de Sena e Luís Amaro. Com o fim do Modernismo, concomitante com a publicação do último número da revista *Presença*, em 1940, houve lugar para o início da «posteridade do Modernismo» (Reis, 2005: 73). Com efeito, esta época propiciou a mudança, não só pela cessação da *Presença* e da *Revista de Portugal*, mas também por causa do conflito bélico, que devastava a Europa e a humanidade, bem como o Salazarismo, que reforçava o isolamento de Portugal em relação ao mundo. Neste contexto, houve condições para surgir uma nova estética doutrinária e literária – o Neo-Realismo, que contou com muitos resistentes à ditadura salazarista, convocando «um imaginário colectivo» (Buescu, 1974: 96).

Carlos Reis delimita temporalmente o Neo-Realismo português, entre os finais dos anos 30 e os finais dos anos 50.¹⁰ Tal tendência literária postula a ideologia marxista e resulta de uma tomada de consciência, por parte dos escritores, face à realidade social vigente, de forma similar à Geração de 70.¹¹ De destacar, porém, que o ideário neo-realista constituiu, em 1940, um confronto entre os valores literários preconizados pelos presencistas, por um lado e, por outro, os princípios políticos e sociais levados a cabo pelo regime do Estado Novo.¹²

Para divulgar o ideário neo-realista foram importantes diversas revistas, embora algumas tivessem uma existência breve, com a publicação de um ou dois números apenas. Seguindo este fio condutor, a revista *Novo Cancioneiro* (1940) foi formada a partir de textos escritos, essencialmente, por neo-realistas.¹³ Não obstante, na mesma década, surgiu uma nova revista literária, *Cadernos de Poesia*, cuja primeira publicação foi organizada por Tomaz Kim (pseudónimo de Joaquim Monteiro Grilo), José Blanc de Portugal e Ruy Cinatti. A título

⁹ Cf. Maria de Fátima Marinho, 1989: 13.

¹⁰ Cf. Carlos Reis, 2005: 15.

¹¹ Cf. António Saraiva e Óscar Lopes, 1982: 1078.

¹² Cf. Maria Leonor Carvalhão Buescu, 1974: 94.

¹³ Cf. Maria de Fátima Marinho, 1989: 17.

de exemplo, do primeiro fascículo fizeram parte também textos de Lygia Fagundes Telles e de Sophia.¹⁴

O objectivo dos organizadores da destacada revista era incluir as diversas poesias sem veiculação a escolas ou grupos literários, estéticos ou doutrinários. Ao todo, a revista contou com cinco números, desde 1940 a 1942, e uma frase tornou-se uma espécie de *slogan*, pois fazia parte integrante de todos os números: «A Poesia é só uma!» Portanto, os poetas representantes das revistas *Orpheu* e *Presença* coexistiam. Na verdade, a revista *Cadernos de Poesia* admitiu duas forças opostas; por um lado, os partidários de uma literatura alistada e, por outro, os defensores da literatura sem veiculação a escolas ou grupos literários.

Apesar de Sophia e Eugénio de Andrade na altura não terem publicado nenhum livro, participaram com poemas na primeira série de *Cadernos de Poesia*. Sendo assim, importa referir que a primeira obra publicada por Sophia, *Poesia*, data de 1944; e Eugénio de Andrade incluiu num mesmo volume, *Primeiros Poemas*, os dois livros que tinha escrito enquanto jovem – *Adolescente* (1942) e *Pureza* (1945) –, sendo estes seus primeiros livros assinados com o pseudónimo de José Fontinhas. Todos os outros livros são assinados com outro nome, razão pela qual se pode afirmar que o poeta Eugénio de Andrade nasce com a publicação dos *Primeiros Poemas*, embora atinja a notoriedade com as obras subsequentes – *As Mãos e os Frutos* (1948), *Os Amantes sem Dinheiro* (1950), *As Palavras Interditas* (1951), *Até Amanhã* (1956) e *Coração do Dia* (1957) –, nas quais desenvolve temáticas delineadas no livro com o qual se estreou poeticamente.

O Neo-Realismo acaba por ser subvertido por uma nova corrente, o Surrealismo, num período conturbado da Guerra Fria, acrescido de um certo desencanto com a literatura neo-realista. Assim sendo, importa referir que o Surrealismo surgiu em França com a publicação do *Manifeste du Surréalisme*, por André Breton. Num primeiro momento, tal corrente voltou-se contra o Neo-Realismo. No caso português, em 1947, sob a influência do Surrealismo francês, um grupo de poetas, no qual se destacaram Alexandre O'Neill e Mário Cesariny de Vasconcelos, de pintores e de intelectuais, que previamente estavam veiculados ao Neo-Realismo, deram início ao movimento surrealista, sendo o primeiro poeta referido o mentor do movimento. De um modo geral, o Surrealismo português, tardio e também efémero, caracteriza-se, no essencial, por valorizar a linguagem utilizada pelo escritor, associando-a à importância dada à imaginação.¹⁵ Constituiu ainda uma tentativa de suavizar a relevância dada pelo Neo-Realismo à razão e às preocupações de cariz social, político e ideológico.

¹⁴ Cf. João Gaspar Simões, 1959: 763-4.

¹⁵ Cf. Fernando Guimarães, 1989: 27-8.

Assim, as metáforas, os jogos associativos, por vezes fantasiosos, e as anáforas são marcos desta nova corrente literária. Estas características constituíram ténues influências em Sophia e em Eugénio de Andrade e, com maior incidência, em Cesário Verde. Na verdade, o Surrealismo deixou marcas mesmo em poetas que não o acompanharam de perto.

Veiculada ao Surrealismo, a revista *Távola Redonda* (1950-1954) inscreveu-se na tentativa de retomar as tradições ou as «tendências da poesia pura» (Rocha, 1985: 486); assim sendo, ao contrário da revista *Árvore* (1951-1953), opunha-se ao Neo-Realismo. Notemos que Sophia se afasta do vocabulário prosaico; privilegia antes a harmonia da Natureza e, portanto, caminha no sentido de se reencontrar com o ideal mítico. O poema «Iremos juntos sozinhos pela areia», incluído na *Távola Redonda* e posteriormente publicado na obra *Tempo Dividido* (1954), espelha essa ligação entre o «eu» poético e a Natureza, por meio de motivos simbólicos como a areia, o mar, a praia e o jardim. O livro *Dia do Mar* (1947) manifesta ainda marcas surrealizantes, por invocar os deuses pagãos, da mitologia clássica.

Assim, como se verifica na revista *Árvore*, surgiu de novo a preocupação com uma poesia realista (e.g. Carlos Drummond de Andrade). Por esta razão, na década de 60 do século XX, sobressaiu uma corrente, o Experimentalismo. Tal movimento contou com uma revista de dois números, *Cadernos Antológicos*, intitulados «Poesia Experimental», nos quais participaram Herberto Helder e Melo e Castro. O Experimentalismo delineia-se, *grosso modo*, pelo efeito visual e pela fragmentação gráfica das letras que constituem os títulos dos «fascículos soltos e sem paginação» (*idem*: 584). A palavra é usada sobretudo para transmitir sensações de carácter visual e auditivo.

Seguindo estes preceitos, outras revistas se impuseram postulando o mesmo ideário. É o caso de *Cronos* e de *Hidra*, divulgando a poesia concreta ou experimental.¹⁶

Como dissemos, Sophia não se circunscreve a um determinado movimento literário, variando, neste sentido, na forma expressiva, tal como outros poetas como Miguel Torga, Natália Correia, Jorge de Sena, David Mourão-Ferreira e, naturalmente, Eugénio de Andrade. Embora não surja identificada com nenhum movimento literário, o certo é que é possível encontrar na sua poesia particularidades de diversos estilos de época. De facto, a escritora confere importância ao passado, às tradições, aos mitos clássicos e convoca ainda a Grécia antiga. Assim, o seu lirismo aproxima-se mais de Teixeira de Pascoaes, do que do simbolista Camilo Pessanha e do modernista Mário de Sá-Carneiro. Apesar disso, Sophia apresenta, desde a sua primeira obra, uma poesia de coisas: o mar, a casa, o jardim, a noite e a lua e cada

¹⁶ Cf. Clara Rocha, 1985: 589-22.

uma destas realidades implica uma simbologia que cabe ao leitor desvendar. Sumariamente, são muitas as «linhas de força» presentes na obra de Sophia (Buescu, 1974: 96).

Segundo Óscar Lopes, «o mais consumado entre os nossos poetas feitos no decénio de 40» segue uma linha similar à de Rimbaud, por causa do simbolismo a que está associada a sua poesia musical (Lopes, 2001: 18). Sophia partilha também desta influência.

Por outro lado, com dependência ao período surrealista, ambos os poetas portugueses recebem a influência de García Lorca.

Embora Eugénio de Andrade seja contemporâneo do Neo-Realismo e do Surrealismo, poucas são as influências efectivas de qualquer uma destas duas ideologias. Neste contexto, apesar de ter publicado poemas na revista *Itinerário* (1941), que tinha um papel fundamental na divulgação do movimento, evidencia apenas exíguas preocupações sociais, privilegiando, pelo contrário, a temática amorosa e os motivos da nostalgia, do simbolismo das palavras e do valor dos elementos cósmicos.

Numa outra perspectiva, a poesia de Eugénio de Andrade apresenta algumas marcas do Barroco, por causa «de todos os milagres reais, de todas as cores, de todos os tempos em acumulação textual» (Lopes, 2001: 62). A obra *Obscuro Domínio* (1971) é paradigma da referida corrente literária: «Procura a maravilha // Onde a luz coalha / e cessa o exílio. // (...) Onde um beijo sabe / a barcos e bruma // (...) Na laranja aberta / à língua do vento. // No brilho redondo / e jovem dos joelhos. // Na noite inclinada / de melancolia» (Andrade, 2005: 139-40).

Após estas considerações, resta concluir que a poesia de Sophia e a de Eugénio de Andrade foram resultado de uma fusão de tendências literárias, desde as suas contemporâneas até às mais distantes, pelo que nenhum dos poetas (e, logo, nenhum ensaísta) se enquadra num movimento literário particular. Será mais prudente referir tendências, ao invés de movimentos ou escolas literárias. E talvez seja mais rigoroso assinalar as múltiplas e multímodas influências literárias em Sophia e em Eugénio de Andrade.

2. Diálogos com Outros Poetas

Sophia e Eugénio de Andrade foram influenciados poeticamente por escritores portugueses e estrangeiros. Possivelmente, por lhes agradarem diferentes modelos literários, fizeram várias traduções de diversas proveniências. Portanto, tais influências revelam-se, desde logo, nas várias traduções.

Sophia traduziu a obra de Paul Claudel, *A Anunciação a Maria* (1946), bem como *O Purgatório* (1962) de Dante, as obras de Shakespeare, *Hamlet* (1967) e *Muito Barulho por Nada* (1964) e também um texto inédito de Eurípides, *Medeia*. Para o francês, a poetisa traduziu *Quatre Poètes Portugais: Luís de Camões, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa* (1970).

Por sua vez, Eugénio de Andrade interessou-se pela tradução dos *Poemas de García Lorca* (1946), pelas *Cartas Portuguesas* atribuídas a Mariana Alcoforado (1969), pelos *Poemas e Fragmentos de Safo* (1974) e pela obra *Trocar de Rosa* (1980). O poeta traduziu também Yeats e Rilke.¹⁷ As influências recebidas por Eugénio de Andrade vão desde os líricos gregos, a literatura europeia de diversas correntes até Lao-Tsé e, naturalmente, a literatura portuguesa feita por Camilo Pessanha e Fernando Pessoa ortónimo.

A lírica medieval e a simbolista *Clepsidra* de Camilo Pessanha apresentam elementos, sobretudo os respeitantes à musicalidade, à sugestão e ao poder evocativo da linguagem, que fascinam Eugénio de Andrade. Ao invés de se fixar no sentido literal das palavras, para representar uma realidade ou um estado de alma, o poeta constrói textos imbuídos de motivos ou símbolos sugestivos disso mesmo. Para o efeito musical contribuem os recursos fónicos e estilísticos utilizados (e.g. Mozart, Beethoveen e Bach). As múltiplas referências a compositores de Música Clássica evidenciam também a importância dada a uma poesia musical.

Por outro lado, Cesário Verde é apontado como um dos mestres do poeta, com a sua poesia de cariz surrealizante, porque transfiguradora da realidade. Acrescentamos ainda a partilha de Eugénio de Andrade com Cesário Verde no gosto pelo campo; tal como Camilo Pessanha, que herda da mãe a saudade da vida campesina.¹⁸

Importa salientar também que tanto Sophia como Eugénio de Andrade não foram indiferentes à restante literatura europeia, seguindo a linha de Cinatti, Holderlín, Rilke,

¹⁷ Cf. Maria João Reynaud, 2004: 295.

¹⁸ Cf. Óscar Lopes, 1987: 119.

Rimbaud, Eliot e García Lorca.¹⁹ Holderlín foi uma influência na poesia de Sophia, tendo em conta que ambos privilegiam a essência da Grécia antiga. Por seu turno, Eugénio de Andrade foi influenciado por García Lorca, na manifestação das «sensações despertadas», nomeadamente quando recorda a mãe ou expressa o amor pela amada (Lopes, 2001: 18).

Tendo em conta a literatura europeia, são de salientar alguns motivos em comum entre a poesia de Heine (1797-1859) e as de Sophia e de Eugénio de Andrade. Embora a obra de Heine tenha sido traduzida segundo a ideologia romântico-sentimental, o poeta alemão identifica-se com o Romantismo céptico ou tardio.²⁰ Foi de acordo com esta última acepção que António Pedro Lopes de Mendonça o entendeu, atribuindo-lhe também a faceta de humorista e a capacidade de reflectir sobre a sociedade do seu tempo. Também Sophia faz várias críticas sociais, nomeadamente às pessoas sensíveis que «não são capazes / De matar galinhas / Porém são capazes / De comer galinhas» (Andresen, 1995: 147).

Heine manifesta a sua decepção amorosa no poema «Mas que doçura que há nos teus braços!» (*apud* Delille, 1984: 185) Mas toda essa doçura é falsa e o poeta, sabendo disso, preferia viver iludido da correspondência amorosa: «Ah! pudesse eu dormir meus longos anos / Cativo de ilusão... mas nos teus laços!» (*ibidem*) A decepção amorosa deve-se ao facto de a amada ser traidora. Heine escreve, neste sentido, que «mais se ama quem mais foge», vivendo o sofrimento da ausência da amada e, simultaneamente, a intensificação desse amor perante a indiferença feminina (*idem*: 190).

Eugénio de Andrade partilha o mesmo sentimento: «onde o amor se perde e a razão de amar / (...) para onde vais, sem eu poder ficar?» (Andrade, 2005: 50) Alude, várias vezes, à própria solidão e associa o amor a «uma ave a tremer / nas mãos de uma criança», ou seja, inacessível (*idem*: 14). Não obstante, canta a pessoa real: «Canto o teu olhar maduro / O teu sorriso puro, / a tua graça animal» (*idem*: 21). Por oposição a Sophia, associa Amor e Erotismo, valorizando essa fusão: «Canto porque o amor apetece / (...) Porque o meu corpo estremece / por vê-los nus e suados» (*ibidem*).

Como veremos, a figura materna é crucial na poesia de Eugénio de Andrade: «No mais fundo de ti, / eu sei que te traí, mãe» (*idem*: 47). Do mesmo modo, Heine dirige-se à progenitora: «Minha mãe, eu sofro tanto / Hei tão negro o coração! / Perdi Leonor, só pranto / Essa visitas me trarão!» (*apud* Delille, 1984: 413)

A intensidade dramática é mais uma das características da poesia de Heine partilhada por Eugénio de Andrade, manifestando-se nas várias elegias que escreve em memória da mãe.

¹⁹ Cf. Fernando Guimarães 1989: 27.

²⁰ Cf. Maria Manuela Gouveia Delille, 1984: 408.

Como é típico nas mencionadas composições poéticas, o poeta português confessa a dor da ausência materna: «Às vezes era bom que tu viesses. / Falavas de tudo com modos naturais» (Andrade, 2005: 45).

Tanto Sophia como Eugénio de Andrade valorizam os elementos cósmicos, na linha de pensamento de Heine. O mar é, por vezes, antropomorfizado: «o mar rebrama em seu rugir eterno; / O vento sopra, fogem longe as nuvens» (*apud* Delille, 1984: 413). De acordo com Sophia, o mar é, igualmente, personificado em alguns poemas: «Nas suas mãos a voz do mar dormia / Nos seus cabelos o vento se esculpia» (Andresen, 1995: 35).

Acrescentamos também que Heine se considera um poeta sombrio, como nos dá a conhecer Maria Manuela Gouveia Delille a partir da citação do poeta «Disse Henry Heine, o cego: Não lastimes / As lancinantes mágoas que me oprimem... / Espere cada qual chorar por fim!» (*apud* Delille, 1984: 405)

Eugénio de Andrade reporta-se à sombra para evidenciar o seu estado de espírito, perante a realidade que observa: «Os hospitais cobrem-se de cinza. Ondas de sombra quebram nas esquinas» (Andrade, 2005: 56). Contudo, o poeta encontra a luz: «Amo-te... E entram pela janela / as primeiras luzes das colinas» (*ibidem*). Sophia alude também à sombra, no intuito de identificar o mundo inteligível: «Ao nosso lado os mortos em surdina / Bebem a exaltação da nossa vida. / São a sombra seguindo os nossos gestos» (Andresen, 1998: 148).

Um outro tópico habitual nos poetas em análise é a crença numa vida *post-mortem*. Em Heine lê-se: «Os mortos ressuscitaram, / O gozo eterno chegou» (*apud* Delille, 1994: 415).

Eugénio de Andrade espera o retorno imaginário da mãe: «Os cabelos de minha mãe desprendem-se, / espalham-se na água, // (...) Eu também não sei o que é o mar. / Aguardo a madrugada, impaciente, / os pés descalços na areia» (Andrade, 2005: 68). O poeta português crê na união fictícia depois da morte, tal como o alemão: «quando jazeres na solidão da morte, descerei à campa e me unirei a ti» (*apud* Delille, 1984: 559). Sophia mostra-se firmemente crente nesta visão cíclica de vida/morte: «Um dia mortos, gastos voltaremos / A viver livres como animais» (Andresen, 1998: 125).

Através da «simbologia mitologista», o poeta manifesta o desejo de partir, por causa da traição amorosa e, conseqüentemente, por causa da traição da vida (Delille, 1984: 190): «Oh levai-me convosco, ondas do mar» (Heine, *apud ibidem*). Por sua vez, Eugénio de Andrade tem consciência de que a vida é efémera e isso agrada-lhe: «Estou de passagem: / Amo o efémero» (Andrade, 2005: 118).

Rainer Maria Rilke constituiu também uma influência sobre Sophia e Eugénio de Andrade.²¹

O escritor alemão identifica a cidade como espaço agitado e agressivo: «Automóveis passam por cima de mim» (Rilke, 1955: 4). Do mesmo modo, Sophia vê a cidade como o lugar onde predominam o ruído e a confusão, adquirindo, por isso, um sentido pejorativo, sobretudo quando comparada com o mar.²² A contemplação da cidade por parte do poeta é, igualmente, percebida como negativa: «Contemplava a cidade das pontes pela última vez, envolvida por lençóis encardidos e uma névoa que subia do rio para lhe morder o coração de pedra» (Andrade, 2005: 303).

Em Rilke, o silêncio é, todavia, mais doloroso do que os ruídos violentos: «Isto são os ruídos. Mas há aqui alguma coisa que é mais terrível que o silêncio» (Rilke, 1955: 4). Eugénio de Andrade também parece vivenciar o silêncio que provoca dor: «A noite fende – / o silêncio / escorre do muro» (Andrade, 2005: 169). Portanto, o silêncio vivido pelo poeta relaciona-se com a ausência ou dificuldade de comunicar com alguém. O muro é, pois, a imagem dos obstáculos e o título do poema, «Ruptura», da colectânea *Obscuro Domínio*, fornece indicações de uma relação terminada, mas não necessariamente esquecida. Noutras circunstâncias, as palavras enviadas pelo poeta são interditas, pelo que sofre com tal solidão.²³ Portanto, o silêncio pode ser entendido como a solidão sentida pelo escritor. Seguindo este fio condutor, nos *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, o narrador confessa sentir-se sozinho: «Eu moro no último andar. À direita há uma outra casa, por baixo de mim ainda não vive ninguém: não tenho vizinhos» (Rilke, 1955: 181). Embora possa haver muitas pessoas ou casas em torno de si (situação comum nas grandes urbes), não convive com elas. A multidão torna-se sinónimo de dissimulação: «Há muitas pessoas, mas há ainda mais caras, pois cada uma tem várias» (*idem*: 5). Sophia, para além de criticar a falsidade das pessoas – «Porque os outros se mascaram mas tu não» –, aponta também os elementos marítimos que ocultam a falsidade ou a traição, como sejam o polvo e o caranguejo (Andresen, 1995: 71). Consciente das injustiças sociais, faz um apelo divino irónico, subvertendo a máxima tradicional: «Perdoai-lhes Senhor / Porque eles sabem o que fazem» (*idem*: 147).

O período vital sobrevalorizado em Rilke é a infância: «Pedi a minha infância, e ela voltou, e sinto que ela continua a ser tão difícil como outrora e que de nada serviu ter

²¹ Para estabelecer relações intertextuais entre Rilke e os poetas, foi tomada como ponto de referência a obra em prosa: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, com tradução portuguesa de Paulo Quintela.

²² A dualidade cidade/mar, na poesia de Sophia, será aprofundada no tema relativo aos elementos naturais (cf. *infra*, pp. 19-20).

²³ Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 56.

envelhecido» (Rilke, 1955: 65). De forma similar, Sophia e Eugénio de Andrade aludem ao passado, sob a égide dos momentos áureos. O poeta salienta que «este sol é o mar todo / da minha infância» (Andrade, 2005: 311). Paralelamente, a poetisa gostaria de regressar às origens, à totalidade: «À frescura das coisas vegetais, / (...) E ao grande vento límpido do mar» (Andresen, 1998: 126). A casa e o jardim são motivos frequentes na sua poesia, podendo ser interpretados como uma vontade oculta de retornar a momentos pretéritos. Assim, Rilke recorda a casa do avô, ainda que actualmente esteja em «mãos alheias» (Rilke, 1955: 25). Similarmente, Sophia evoca a casa que amou, mas que «foi destruída» (Andresen, 1996: 101).

Outra aproximação de Eugénio de Andrade a Rilke é a rememoração saudosa da mãe. O escritor alemão visualiza-a, mentalmente, a partir dos traços de uma prima afastada: «Quanto mais a olhava mais achava no seu rosto todos aqueles traços finos e discretos de que nunca pudera lembrar-me bem desde a morte de minha mãe» (Rilke, 1955: 27-8). Por seu turno, a mãe de Eugénio de Andrade é também uma pessoa ausente no plano físico, contudo, muito presente poeticamente: «não me esqueci de nada, mãe. / Guardo a tua voz dentro de mim. / E deixo-te as rosas» (Andrade, 2005: 48). Assim sendo, Eugénio de Andrade dirige-se à mãe, mesmo estando distante dela. Ao contrário do poeta que não faz referência ao momento da morte da mãe, Rilke aborda com dor a morte do avô, o Camareiro Brigge.²⁴

Rilke tece diversas reflexões existenciais: «Às vezes ponho-me a pensar como nasceu o céu, e a morte» (Rilke, 1955: 25). Sophia e Eugénio de Andrade seguem a mesma linha de pensamento. Reflectem sobre os elementos cósmicos, sobre a morte e sobre a vida. Sophia, para além de abordar a questão da dualidade de mundos, retrata a efemeridade da vida: «Quem poderá deter o instante que não pára de morrer?» (Andresen, 1995: 88) Deste modo, a sua poesia de «natureza metafísica» segue sobretudo a linha de Rilke (Simões, 1959: 767).

²⁴ Cf. Rainer Maria Rilke, 1955: 9-13.

II. A OBRA POÉTICA DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

1. Elementos Cósmicos

O valor atribuído pela poetisa aos elementos naturais justifica que a leitura da sua obra poética seja iniciada com uma reflexão sobre esta problemática. De facto, a poesia de Sophia privilegia os elementos cósmicos: a Água, a Terra, o Ar e o Fogo. Motivos como o mar, a praia, ou as conchas representam o primeiro, enquanto o jardim surge relacionado com a Terra. No que concerne ao elemento Ar, a poetisa utiliza, com frequência, o motivo do vento e, por vezes, a brisa. Por seu turno, o Fogo é representado pelas metáforas da luz e do sol.

Vejamos, então, a simbologia inerente aos elementos utilizados pela poetisa, atendendo, naturalmente, ao contexto em que surgem.

1.1. Água

A Água tem três significados principais, provenientes da Antiguidade e que permanecem até aos dias de hoje: a vida, a purificação e a regeneração.²⁵ De facto, a água é essencial ao florescimento dos terrenos e funciona como catarse da alma.

A poetisa encontra alento no mar: «Esgotei o meu mal, agora / Queria tudo esquecer, tudo abandonar / Caminhar pela noite fora / Num barco em pleno mar» (Andresen, 1998: 87). Indica também a existência de uma relação de cumplicidade entre si e o mar: «Mar sonoro, mar sem fundo, mar sem fim, / A tua beleza aumenta quando estamos sós» (*idem*: 84).

Desde o Velho Testamento até aos filósofos pré-socráticos, a Água tem sido percepcionada como um símbolo da sabedoria (*sophia*).²⁶

Neste contexto, a poetisa revela nadar de olhos abertos para descobrir os mistérios do mar ou «recuperar o mistério da vida» (Ceia, 1996: 76):

«Enquanto o céu cego de luz bebia o ângulo do seu voo / Onde amei com êxtase a cor o peso e a forma necessária das conchas / Onde vi desabar ininterruptamente a arquitectura das ondas / E nadei de olhos abertos na transparências das águas / Para reconhecer a anémona a rocha o búzio a medusa» (Andresen, 1996: 112).

²⁵ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 374.

²⁶ Cf. Carlos Ceia, 1996: 69.

De facto, a extrema transparência da água permitia-lhe visualizar o interior do mar. A poetisa admite ainda pertencer «à raça daqueles que mergulham de olhos abertos / E reconhecem o abismo pedra a pedra anémoma a anémoma flor a flor» (*idem*: 147-8). Neste sentido, a Água, quase sempre representada pelo mar, corresponde ao elemento mítico da sabedoria. Por esta razão, a poetisa pede inspiração à «Musa» para que o seu canto seja perfeito como o mar: «Musa ensina-me o canto / Onde o mar respira / Coberto de brilhos» (*idem*, 1995: 103). Efectivamente, o mar é um lugar primordial em Sophia. A descrição de um dia pleno é traduzida por elementos lexicais de significado líquido: «Como um oásis branco era o meu dia / Nele secretamente eu navegava / Unicamente o vento me seguia» (*idem*: 25).

Sophia recorda a Grécia e suas ilhas, pelo que reaviva a arte ocidental. Silvina Lopes destaca a existência de uma simultaneidade de retornos entre nós e o mar, como se este tivesse autonomia para tal: «é o mar que regressa, somos nós que regressamos ao mar» (Lopes, 1990: 13). O mar a que se refere a ensaísta é um convite à aventura e à descoberta de conhecimento. A memória do mar é uma ideia persistente em Sophia, seja pelas recordações do seu movimento, ou das ondas da praia, seja pela sua transparência, seja ainda pela sua beleza e abundância. Tanto a lembrança do mar como a do vento revela a nostalgia do tempo irrecuperável. Para a poetisa, o mar é um espaço onde há liberdade de navegação, embora esta ideia se torne mais verdadeira no passado, associado à praia da Granja.²⁷

Associados ao elemento Água, surgem motivos como os navios, os barcos, as conchas, os seres vivos habitantes do mar, a praia e o rio. Deste modo, a poetisa alude, metonimicamente, à permanência dos navios em torno da estátua: «E nos seus olhos cegos e vazios / Boiava o rasto branco dos navios» (Andresen, 1995: 35). O título do poema, «Estátua», remete para o estado de consistência das recordações. Outras referências há em relação aos tais meios de transporte: «Para um nocturno mar partem navios / Para um nocturno mar intenso e azul» (*idem*: 78). Os versos apontam para os aspectos positivos e negativos das partidas marítimas. Por um lado, sobressai o interesse pela descoberta das maravilhas do mar e, por outro, ressalta-se a tristeza de quem vê partir aqueles que ama: «O seu rouco grito é de quem fica / No cais dividido e mutilado / E destruído entre poemas pasma» (*ibidem*). Este tópico de quem parte e de quem fica é, aliás, um motor de inspiração de poetas portugueses anteriores a Sophia (e.g. Luís de Camões e Fernando Pessoa).

Tal como os navios, os barcos são um motivo frequente. Apesar de a poetisa exaltar as qualidades do mar, o certo é que também não descarta a iminência dos perigos que este

²⁷ No entanto, a poetisa destaca outros mares como o do Norte de Portugal, do Atlântico, do Mediterrâneo, o mar e as ilhas do Egeu, bem como o Mar Vermelho e o Mar Morto (cf. Andresen, 1996: 75, 59, 70 e 1998: 198).

implica para os navegadores e/ou pescadores. Daí que seja natural, num universo pagão, os marinheiros solicitarem protecção divina: «Um por um para o mar passam os barcos // (...) E todos os deuses são nomeados» (*idem*: 98). Para além do mar, Sophia inventaria também as criaturas que o habitam. Os monstros e os seres que vivem nas profundidades do mar representam, por vezes, a negatividade: «No fundo do mar há brancos pavores, / Onde as plantas são animais / E os animais são flores» (*idem*, 1998: 50). Na passagem seguinte é ressaltada, por oposição, a beleza do fundo do mar: «Mas por mais bela que seja cada coisa / Tem um monstro em si suspenso» (*ibidem*). A mesma ideia sobressai em «Jardim do mar», em que o próprio mar se cansa da colossal beleza: «Jardim que a água chama e devora / Exausto pelos mil esplendores / De cada mar se reveste em cada hora» (*idem*: 82). Por sua vez, os perigos e a fúria do mar manifestam-se também nos versos: «Jardim de flores selvagens e duras / E cactos torcidos em mil dobras, / Caminhos de areia branca e estreito / Entre as rochas escuras» (*ibidem*).

Os polvos são considerados monstros e «espíritos infernais» e opõem-se ao golfinho (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 758). O poema «Marinheiro sem mar» expressa tal congruência: «Vai nos contínuos corredores / Onde os polvos da sombra o estrangulam / E as luzes como peixes voadores / O alucinam» (Andresen, 1995: 50). O polvo, tal como a medusa, traduz a «sombra feminina do Poeta» (Ceia, 1996: 78).

Atendendo a uma outra perspectiva sobre aqueles que asseguram a sua sobrevivência na actividade marítima, Sophia evoca a escassez de sustento: «Os que avançam de frente para o mar / E nele enterram como uma aguda faca / A proa negra dos seus barcos / Vivem de pouco pão e de luar» (Andresen, 1995: 85). No entanto, as qualidades que a poetisa identifica no mar, convertem-no em lugar agradável, mesmo perante algumas dificuldades e perigos. Se por um lado simboliza a vida, a Água é de igual modo fonte de morte, já que tem, simultaneamente, as capacidades criadora e destruidora.²⁸ O mar providencia a subsistência alimentar aos humanos e outros animais marítimos; todavia, pode acontecer que, em vez do peixe, o homem encontre a morte, sobretudo em tempos mais remotos. Paralelamente, a água pode devastar as terras, mas também é necessária para que a força criadora da terra seja efectiva.

A praia é um outro motivo utilizado para recuperar o elemento Água: «As ondas desenrolam os seus braços / E brancos tombam de braços» (*idem*: 29). No poema «Praia», Sophia descreve com aparente simplicidade o nascer e o declinar das ondas.²⁹ Em

²⁸ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 376.

²⁹ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1998 : 215.

«Liberdade», a praia simboliza ainda a plenitude: «Aqui nesta praia onde / Não há nenhum vestígio de impureza, / Aqui onde há somente / Ondas tombando ininterruptamente, / Puro espaço e lúcida unidade, / Aqui o tempo apaixonadamente / Encontra a própria liberdade» (*idem*: 60).

O rio, por sua vez, representa a água límpida e a «busca da sabedoria mais pura», ou a procura da própria identidade reflectida na água, de acordo com a psicologia de Jung, pensador que defende que o inconsciente pode ser compreendido meramente a partir dos símbolos (Ceia, 1996: 19). De facto, a poetisa afirma lembrar segredos provenientes do passado e mantidos até à actualidade, fazendo uma comparação entre eles e os rios: «E falarei do rosto dos navios (...) // Sem que ninguém desvende outros segredos / Que nos meus braços correm como rios / E enchem de sangue a ponta dos meus dedos» (Andresen, 1995: 39). Por vezes, o rio é antropomorfizado e as suas características são equiparadas a alguém: «Tu como um rio adormecido e doce / Seguindo a voz do vento e a voz do ar» (*idem*, 1998: 201).

Do mesmo modo, a fonte representa a origem da vida, da felicidade e da força.³⁰ Referindo-se às suas origens, quer no plano biográfico, quer no plano metafórico, a poetisa recorda um momento da vida: «Só me ficou o gesto que subiu / Às minhas longínquas fontes do meu ser» (*idem*: 142). De facto, a fonte é uma imagem da alma, a origem da vida interior e da energia espiritual. Os versos seguintes expressam a força mítica da Água: «Com voz nascente a fonte nos convida / A renascermos incessantemente / Na luz do antigo sol nu recente» (*idem*, 1996: 133). Assim, a fonte é igualmente centro de paz. Associada com a luz, ela duplica o sentido primordial de vida.³¹ A poetisa, consciente de tal simbolismo, afirma procurar a fonte e a luz. No primeiro caso, escreve: «Irei até às fontes onde mora / A plenitude, o límpido esplendor» (*idem*, 1998: 60). Na busca do segundo elemento, utiliza o verbo «beber» para reforçar a necessidade fisiológica da luz: «Irei beber a luz e o amanhecer» (*ibidem*).

1.1.1. Mar versus Cidade

A tranquilidade do mar conduz Sophia a preferi-lo às cidades: «Vem do mar azul o marinheiro / Vem tranquilo ritmado inteiro / Perfeito como um deus, / Alheio às ruas» (Andresen, 1995: 72). Daí a «Alegria de ir ver o êxtase do mar» (*idem*: 75).

³⁰ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 453.

³¹ Cf. Carlos Ceia, 1996: 94.

Por seu turno, a cidade adquire sentido depreciativo, por ser suja e ruidosa: «Cidade Suja, restos de vozes e ruídos / Rua triste à luz do candeeiro» (*idem*, 1998: 29). Assim, a poetisa não se identifica de forma alguma com as urbes. Aliás, declara mesmo que está sozinha «contra a cidade alheia» (*ibidem*). Considera a cidade um espaço onde predominam o caos, os obstáculos, muitas vezes equiparados a muros e a paredes: «Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas / A vida suja, hostil, inutilmente gasta» (*idem*: 27). Perante esta descrição, vive a angústia do aprisionamento num lugar que lhe desagrada: «e eu estou em ti fechada e apenas vejo / os muros e as paredes, e não vejo / Nem o crescer do mar, nem o mudar das luas» (*ibidem*). Por contraste, a nostalgia agudiza-se por saber que existem locais amenos, mas que não lhe pertencem, como a montanha, o mar e as praias: «Saber que existe o mar e as praias nuas, / Montanhas sem nome e planícies mais vastas / Que o mais vasto desejo» (*ibidem*).

Sophia repudia as cidades também por serem o centro da mercantilização. No poema, «Na cidade da realidade encontrada e amada», ela é idêntica a um barco de partida e de chegada: «E a porta da cidade é feita de dois barcos» (*idem*, 1995: 86). O progresso e o desenvolvimento da tecnologia são vistos com desagrado, por contribuírem para a degradação humana. Apesar de Veneza ser «uma cidade de mercadores», como se lê em «Veneza. Prólogo de uma peça de teatro», da colectânea *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, o certo é que aí se encontra a plenitude, visto que lá existe tudo, porque a cidade «é senhora do mar» (*idem*, 1997: 35). Também a cidade grega moderna, Delphos, é agradável e valorizada: «Caminhei para Delphos / Porque acreditei que o mundo era sagrado» (*idem*, 1996: 112).

Todavia, as cidades são consideradas, em termos gerais, espaços desagradáveis: «As ameaças quase visíveis surgem», observa-se em «Cidade», do *Livro Sexto*.³²

Fazendo um paralelismo entre a poesia de Cesário Verde e a poesia de Sophia, impõe-se dizer que o campo invade a cidade, no caso do poeta oitocentista, enquanto o mar invade a cidade no caso de Sophia. Assim, numa descrição do caminho da manhã, a poetisa dá ênfase a essa invasão: «Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada e clara que tem no centro uma estátua» (*idem*, 1995: 105).

³² Segundo Eduardo Prado Coelho, as cidades igualam-se ao simbolismo do polvo, um dos monstros do mar de que já tratámos no ponto anterior (cf. Coelho, 1980: 25).

1.2. Terra

Simbolicamente, a Terra opõe-se ao céu e representa a fecundidade e a regeneração, desempenhando ainda a função materna, por dar a vida e nos fornecer condições para viver com a vegetação; por outro lado, precisa dos mortos para se alimentar: «Assim os claros filhos do mar largo / Atingidos no sonho mais secreto / Caíram de um só golpe sobre a terra / E foram possuídos pela morte» (Andresen, 1995: 21). Dadas estas características da Terra, ela é também considerada sagrada.³³

A casa e o jardim representam, no essencial, o elemento Terra, as coisas materiais, que lhe despertam a saudade de tempos passados: «Casa branca em frente ao mar enorme, / Com o teu jardim de areia e flores marinhas / (...) O milagre das coisas que eram minhas» (*idem*, 1998: 31). Visto que a poetisa mantém tais memórias, «Não se perdeu nenhuma coisa» (*idem*: 46). Portanto, a Terra representa a faceta mais nostálgica de Sophia.

De facto, a casa e o jardim pertencem a um tempo passado, mas permanecem presentes no imaginário da poetisa: «Jardim perdido, a grande maravilha / Pela qual eternamente em mim / A tua face se ergue e brilha / Foi esse teu poder de não ter fim, / Nem tempo, nem lugar e não ter nome» (*idem*, 1998: 146). Neste sentido, a imagem do jardim dissolveu-se no «mundo enorme / Carregado de amor e solidão» (*idem*: 47). O jardim é, realmente, um espaço propício à reflexão e à contemplação da beleza envolvente: «Pelo jardim deliro e divago, / (...) Na indivisível verdura / Das folhas novas e tenras / Onde eu queria saciar / A minha longa sede de frescura» (*idem*: 85). Por vezes, o jardim é apresentado com misticismo e até com sentido edénico, sendo que o perfume das flores é privilegiado. Portanto, versos como «Cheiro a terra as árvores e o vento / Que a Primavera enche de perfumes» expressam a importância do aroma natural dos jardins (*idem*: 18).

As flores são um motivo poético crucial e as suas cores possuem uma relevante simbologia. As rosas simbolizam, assim, o paraíso, a imagem idílica da Primavera. As rosas vermelhas ou brancas são as mais utilizadas pelos poetas do Ocidente, simbolizando a vida e o amor. Tanto o jardim como a casa fazem parte do mundo ou da idealização de Sophia: «A casa enorme vermelha e desmedida / (...) E dos jardins subia a transbordância / De rododendros dalias e camélias / De frutos roseiras musgos e tílias / (...) As rosas eram vermelhas e profundas» (*idem*, 1996: 232). A esta cor de rosas associa-se o mistério: «Então o

³³ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 940-2.

mistério das coisas estremece / E o desconhecido cresce / Como uma rosa vermelha» (*idem*, 1998: 45).

De referir que pretendendo uma fusão com o universo, Sophia comia flores do seu jardim, como adianta numa entrevista a José Carlos Vasconcelos.³⁴ Na realidade, o poema «Rosas», espelha essa ideia, embora saibamos que o discurso poético não tem necessariamente de corresponder à veracidade biográfica: «Quando à noite desfolho e trinco as rosas / É como se prendesse entre os meus dentes / Todo o luar das noites transparentes» (*idem*: 89).

Fascinada com a contemplação do jardim, a poetisa enaltece a sua beleza: «O jardim está brilhante e florido, / Sobre as ervas, entre as folhagens» (*idem*: 85). O jardim é sempre esplendoroso: «Jardim verde e em flor, jardim de buxo» (*idem*: 92). Assim, em «O Primeiro Homem», a poetisa dá a entender que a humanidade brotou da terra: «Era como uma árvore da terra nascida / Confundindo com o ardor da terra a sua vida» (*idem*: 118).

O simbolismo das flores é idêntico ao das árvores. As altas aproximam-se mais do céu, como as palmeiras (consagradas por Apolo), os pinheiros e ciprestes (representam a imortalidade); pelo seu tamanho real, assumem a dualidade: terra/céu.³⁵

A Terra, em interacção com o Fogo, proporciona maior vivacidade à paisagem: «A verdura das árvores ardia» (*idem*: 53). Por oposição, a terra animizada apresenta sinais de agonia: «Naquelas noites, / Enquanto o suor das árvores escorria / A face dos anjos tornara-se evidente, / Como se a terra tivesse entrado em agonia» (*idem*: 224).

1.3. Ar

O Ar associa-se, naturalmente, ao vento. Ao contrário dos outros elementos, que são símbolo da materialização, o Ar simboliza a espiritualização, representa o espaço intermédio entre o céu e a terra. O Ar, invisível, é também considerado purificador. O vento simboliza, *grosso modo*, a força e tem origem celeste.³⁶ O Ar relaciona-se ainda com os voos imaginários da poetisa: «Mas a alma dispersa nos sentidos / Sobe os degraus do ar...» (Andresen, 1998: 37).

O vento intervém como ser animado, capaz de aliviar a dor de alma da poetisa: «O vento acordou entre as folhagens / (...) Que é perfeito acorde da minha alma» (*idem*: 17). De

³⁴ Cf. Carlos Ceia, 1996: 120-1.

³⁵ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1998: 53.

³⁶ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 19.

facto, o vento pode ser símbolo de revelação da presença das almas.³⁷ Por seu turno, em «Jardim», o vento adquire propriedades humanas: «O vento passa sonhador e distraído, / Peregrino de mil romagens» (*idem*: 85).

Sublinhemos que o vento pode ser entendido como mensageiro, uma vez que o seu movimento natural lhe permite alcançar a totalidade do mundo: «São claros e vastos os espaços / Onde baloiça o vento / E ninguém nunca de delícia ou tormento / Abriu neles os seus braços» (*idem*: 49). Se, por um lado, o poema «Vento» evidencia o movimento – «O vento sopra contra / As janelas fechadas» –, não é menos verdade, por outro, que termina referindo que o vento faz pensar que talvez o sujeito poético «seja um pássaro» (*idem*: 175). Deste modo, a sensação de liberdade, transmitida pelo vento, é a manifestação de um estado de espírito.

Paralelamente, por vezes, Sophia contamina o vento com odores de elementos marinhos: «O perfume das algas enche o ar» (*idem*: 207). Numa exaltação à cidade amada, Sophia alude ao ar perfumado: «Oh quem dirá o verde o azul e o fresco / O hálito da água e o perfume do vento» (*idem*, 1995: 86-7). Acrescentamos, ainda, mais uma referência similar a propósito de uma lembrança do tempo em que Ruben ainda era vivo: «Havia o ar brilhante e perfumado / Saturado de apelos e de esperas» (*idem*, 1996: 232-3). Por último, em «O ar cheirava a mel a pedra a resina» também remete para a ideia de ar perfumado (*idem*: 290).

Noutra perspectiva, e tendo em consideração o poema «Tudo é nu», a poetisa destaca que só o que é estático existe: «Tudo é nu e as estátuas ressuscitam» (*idem*: 1998: 234). Por esta razão, assegura que o ar não tem movimento, parecendo contraditório. Neste sentido, Carlos Ceia advoga que Sophia não recorre ao elemento tradicional do vento voraz.³⁸ Todavia, por vezes, ele é qualificado de «duro», tal como o país, que tem o atributo de ser de pedra, por causa do regime de opressão política, que perturba profundamente a poetisa. Seguindo este fio condutor, escreve: «Por um país de pedra e vento duro» (*idem*, 1995: 141).

1.4. Fogo

Com frequência, o Fogo é associado «à cor vermelha, ao Verão e ao coração», sendo também regenerador e purificador da luz, quando queima e consome (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 434-8). Assim, no que respeita ao estado de espírito da poetisa, pela não correspondência amorosa, ou afectiva, ou ainda pela situação generalizada das vivências

³⁷ Cf. Carlos Ceia, 1996: 47-8.

³⁸ Cf. *idem*: 52.

sociais, ela esconde as lágrimas que lhe apetece chorar: «Na estação na tarde o fumo / O rumor o vaivém as faces / Anónimas / Cria no interior do amor um outro cais // As lágrimas / O fogo da minha alma as queima antes que brotem» (Andresen, 1995: 118).

Sophia atribui também ao Fogo propriedades míticas, por ter sido uma invenção dos gregos e ser, simultaneamente, interpretado como uma dádiva do sol, nos princípios da Humanidade. Como amante da mitologia grega, a poetisa serve-se deles para dar significado à realidade. De facto, Sophia fala de Apolo para simbolizar o sol ou o nascimento do dia: «É Dionysos quem passa nas estradas / E Apolo quem floresce nas manhãs» (*idem*, 1998: 71).

De entre os vários simbolismos que o Fogo pode ter, a destruição é um deles, embora não domine na poesia. Portanto, a ideia de fogo que arruína é mais metafórica do que real: «Depois ao pôr do Sol ardem as casas, / o céu e o fogo passam pela terra, / E a noite negra vem cheia de brasas / Num crescendo sem fim que nos desterra» (*idem*: 62). A Natureza arde devido ao seu esplendor irrecuperável: «a verdura das árvores ardia» (*idem*: 47). Também em «Poema», Sophia transmite a ideia de fogo que devora, mas em simultâneo simboliza o vigor das palavras: «No poema ficou o fogo mais secreto / O intenso fogo devorador das coisas / Que esteve sempre muito longe e muito perto» (*idem*, 1995: 89).

Importa salientar que a luz é um motivo recorrente em Sophia, relacionado com o elemento Fogo; porém, não representa um fogo que destrói, antes é capaz de iluminar: «luz solar, luz diurna, luz nocturna, luz poente, luz de aurora, luz do fogo» (Ceia, 1996: 87). Assim sendo, a luz retira a poetisa das trevas e torna o «Dia perfeito inteiro e luminoso» (Andresen, 1998: 230). No sentido de se purificar, de sentir uma leveza espiritual, num mundo que é, por assim dizer, o todo da sinédoque «labirinto», a poetisa procura encontrar o caminho: «Sozinha caminhei no labirinto / Aproximei meu rosto do silêncio e da treva / Para buscar a luz dum dia limpo» (*idem*, 1995: 123).

O sol e a lua são elementos privilegiados por Sophia, sendo que este último é a «luz mais que pura» (*idem*: 95). A lua ilumina as noites e é uma luz nocturna que destitui as noites da escuridão, não tendo, por isso, um sentido pejorativo.

O Fogo délfico, por seu turno, corresponde à descoberta da luz, isto é, à tomada de conhecimento.³⁹ A luz pode estar relacionada com um estado de alma, que se opõe à escuridão das trevas. Aliás, esta dualidade luz/trevas (sombra) é parte integrante da poesia de Sophia. Assim, a luz corresponde ao mundo real e a sombra ao mundo fantástico. Sophia

³⁹ Cf. *idem*: 96.

pede, pois, uma luz, ou uma iluminação do sol: «Dai-me o sol das águas azuis e das esferas» (*idem*, 1998: 212).

1.5. Fusão dos Elementos Cósmicos

Ao longo da obra poética, mais do que aludir aos elementos primordiais de forma isolada, Sophia funde-os num ideal de universo unificado, completo e harmonioso: «Procurei-te na luz, no mar, no vento» (Andresen, 1995: 73).

Assim, a poetisa identifica-se com todos os elementos da Natureza: «A terra o sol o vento e o mar / São minha biografia e são o meu rosto» (*idem*, 1996: 73). Acontece, por vezes, que concilia os quatro elementos num mesmo verso: «Jardim do mar, do sol e do vento» (*idem*, 1998: 82). Acredita ter-se ligado aos elementos naturais: «Aquele praia extasiada e nua, / Onde me uní ao mar, ao vento e à lua» (*idem*, 1998: 18).

Não obstante, a sua tríade preferida, a constituída por mar, por praia e por vento, privilegia a praia serena, em relação ao vento, pois ela leva-a a reflectir sobre a sua própria vida: «A minha vida é o mar de Abril» (*idem*, 1996: 89). Na verdade, as ondas da praia podem associar-se aos altos e baixos da vida.

De notar, porém, que os elementos nem sempre são harmoniosos entre si, podendo ser discordantes entre as representações do mar, da nuvem, do arvoredor e da luz. Assim, o Ar e a Água têm pouco em comum. No entanto, Sophia coloca-os num jogo entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Paralelamente, ambos os elementos são similares na cor: «mar e céu na mesma cor se azulam» (*idem*: 303).

A Água e o Fogo constituem uma dualidade alquímica com especial relevância. Se a Água corresponde ao sentimento, o Fogo equivale à intuição. São duas forças em conflito não resolvidas, indo de encontro à psicologia de Jung.⁴⁰ Assim, o Fogo no poema, «Tristão e Isolda», é representado pela estrela do sol que cai sob o mar: «Sobre o mar de Setembro velado de bruma / O sol velado desce» (*idem*, 1998: 108). Tal como o Fogo, o Ar é um elemento activo e masculino, ao passo que a Água e a Terra são elementos considerados passivos e femininos.⁴¹

Paralelamente, a Água e a Terra, relacionam-se no sentido em que a terra precisa da água para ser fertilizada: «Jardim que a água chama e devora» (*idem*: 82).

Por sua vez, o sol, para além de iluminar a terra, também a frutifica, pelo que Fogo e Terra se unem.

⁴⁰ Cf. *idem*: 140.

⁴¹ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 19.

A poetisa, de certa forma, apresenta um quinto elemento: o Éter, que corresponde ao «espírito delfico, à alma singular das coisas» e à procura da perfeição (Ceia, 1996: 139). É certo que com esse intuito, para além de escrever sobre os elementos cósmicos, também enfatiza os deuses (sobretudo os da mitologia grega) e a totalidade do universo (mundo sensível e mundo inteligível), como veremos.

No poema «Bebido o luar», Sophia mostra-se consciente da imperfeição humana, em contraposição à perfeição dos deuses: «Porquê jardins que nós não colheremos, / Límpidos nas auroras a nascer, / Porquê o céu e o mar se não seremos / Nunca os deuses capazes de os viver» (Andresen, 1998: 150).

Em síntese, a poetisa funde-se com todos os elementos cósmicos, como se fizessem parte do seu corpo: «Os troncos das árvores doem-me como se fossem os meus ombros / Doem-me as ondas do mar como gargantas de cristal / Dói-me as ondas do luar – branco pano que se rasga» (*idem*: 197).

2. Da Vida e da Morte

A vida e a morte são conceitos aparentemente opostos, mas que, todavia, se tocam. Neste sentido, Platão concebe o mundo como um ciclo, em que depois de uma passagem pela vida, pelo «mundo sensível», segue-se um repouso no «mundo inteligível», onde a verdadeira vida se processa, com a morte no plano terrestre (Lourenço, 1973: 231).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Sophia afirma que a pessoa que morre no mundo sensível, renasce no mundo inteligível: «Eis que morreste Mortalmente triste. // (...) Se nenhum amor pode ser perdido / Tu renascerás – mas quando?» (Andresen, 1998: 180)

Neste sentido, a vida, poder-se-á dizer, é uma preparação para a morte, pelo que a poetisa a encara sem violência, sem drama, com naturalidade e assemelhando-a à perfeição e aos elementos cósmicos, metaforizados, por exemplo, pelo mar, pela luz e até pelas gaivotas: «Altas gaivotas nos ângulos a pique, / Recém-nascida a luz, perfeita a morte // (...) Perfeito o azul do mar, perfeita a morte» (*idem*: 236). A morte é ainda sugerida através do motivo dos barcos: «Margens inertes abrem os seus braços, / Um grande barco no silêncio parte» (*ibidem*). Tal transporte dos mortos equipara-se, pois, a uma «visão carôntica» (Ceia, 1996: 73).

Por outro lado, quando pertencer ao plano inteligível, a poetisa presume sentir saudades do mar: «Quando eu morrer voltarei para buscar / Os instantes que não vivi junto do mar» (Andresen, 1995: 127). Esta espécie de dicotomia entre os vivos e os mortos manifesta-se, igualmente, quando escreve uma «Carta aos amigos mortos» e faz um apelo para que eles zelem por ela, onde quer que estejam: «E eu vos peço por este amor cortado / Que vos lembreis de mim lá onde o amor / Já não pode morrer sem ser quebrado» (*idem*: 130).

O poema «Céu, terra, eternidade», da colectânea *Poesia I*, sugere a existência de um mundo redondo, correspondendo o céu à metade superior do mundo, ao passo que a Terra se opõe, em termos simbólicos, ao céu.⁴² De facto, Sophia parece acreditar na continuidade da vida *post-mortem*, encontrando-se a verdadeira morada no plano celestial: «No céu, a linha última das casas» (*idem*, 1998: 62). Portanto, não é no espaço citadino que descobre a própria essência: «E eu tenho de partir para saber / Quem sou, para saber qual o meu nome / Do profundo existir que me consome / Neste país de névoa e de não ser» (*idem*: 64). De facto, a morte significa abandonar a casa e a cidade;⁴³ por isso, a poetisa deseja partir para o plano

⁴² Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 249 e 642.

⁴³ Cf. Eduardo Prado Coelho, 1980: 28.

celeste, tendo em conta que o espaço citadino a repugna: «Há cidades acesas cujo lume / Destrói a insegurança dos meus passos» (*idem*: 64).

Nesta visão cíclica da vida, a morte, no plano sensível, é vista como um acontecimento positivo, como a libertação do corpo, por meio do renascimento na vida espiritual. Deste modo, a poetisa admite ser uma «alma dispersa e vagabunda», pelo que lhe agrada que o gládio lhe retire a vida: «Que o Teu gládio me fira mortalmente» (*idem*: 74). A maiúscula do pronome possessivo sugere a alusão a Deus. De facto, a vida terrena é uma passagem, que pode ser entendida como a morte, no sentido em que a verdadeira vida é concebida no mundo das essências, em comunhão com as entidades divinas. A poetisa sublinha a sua crença numa vida cíclica: «E posso assim rolar eternamente», ou seja, o sofrimento pode suceder-se vida após vida (*ibidem*).

Cumpram ainda ressaltar que o sofrimento terreno e a contemplação, na acepção neoplatónica, são fundamentais para uma recompensa no plano divino.⁴⁴ Deste modo, dirigindo-se a um ser divino, a poetisa implora o próprio sofrimento, como castigo dos seus possíveis erros cometidos no plano terreno: «Senhor se eu me engano ou minto, / (...) Mandai os vossos anjos rasgar / Em pedaços meu ser / E que eu vá abandonada / Pelos caminhos a sofrer» (*idem*: 40). Enfatiza ainda o sofrimento pela partida dos que lhe são queridos, porque tal partida significa, em certa medida, a perda de uma parte de si: «Numa noite sem lua o meu amor morreu / Homens sem nome levaram pela rua / Um corpo nu e morto que era o meu» (*idem*, 1995: 49). Na realidade, a morte, de uma maneira geral, ocorre diariamente; todavia, por ser tão comum nem sempre é penosa.

Os versos seguintes podem também aludir a uma morte passada, que deixou reminiscências na poetisa: «Recuperei a minha memória da morte da lacuna da perca [*sic*] e do desastre» (*idem*, 1996: 237). Assim, de acordo com Eduardo Lourenço, a verdadeira vida, repleta de felicidade, concretiza-se no plano espiritual e, por isso mesmo, é natural termos reminiscências da vida espiritual.⁴⁵

Sophia crê, pois, que a morte terrena nada mais é que o renascimento num mundo perfeito: «Mostrai-me as anémonas, as medusas e os corais / Do fundo do mar. / Eu nasci há um instante» (*idem*: 1998: 173). Portanto, a poetisa não percebe a morte física como «la fin absolue de quelque chose», mas como uma descoberta dos mundos ocultos ou desconhecidos (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 650). Deste modo, o poema «Traduzido de Kleist» apresenta o lado mais brilhante do mundo inteligível, bem como os «olhos

⁴⁴ Cf. Eduardo Lourenço, 1973: 240.

⁴⁵ Cf. *idem*: 234.

apodrecidos» que fazem parte dele, já que o tal mundo é representado por almas, não por corpos (Andresen, 1995: 122).

Para manifestar a crença na imortalidade da alma, por oposição ao corpo, a poetisa apresenta uma imagem em que se vê morta. Assim, fornece a indicação da separação da alma do corpo: «A mulher branca que a noite traz no ventre / Veio à tona das águas e morreu. // Chego à praia e vejo que sou eu» (*idem*, 1998: 172). Aliás, como refere Silvina Lopes, a morte constitui um problema nuclear no ser humano, pelo que o reconhecimento da decadência do corpo contrasta com o «desejo de imortalidade» (Lopes, 1990: 107). No poema «Meditação ao Duque de Gandia sobre a morte de Isabel de Portugal», a poetisa afirma nunca mais amar «quem não possa viver / Sempre», ou seja, quem não for eterno (Andresen, 1995: 62). De facto, a ausência desse ser e a mortalidade dos homens, em geral, causam-lhe indignação: «És um rosto de nojo e negação / e eu fecho os olhos para não te ver. // Nunca mais servirei senhor que possa morrer» (*ibidem*). Sendo assim, o conceito de vida sem princípio e sem fim é reiterado nos versos: «Creio na nudez da minha vida. / (...) Com a eternidade a boiar sobre as montanhas» (*idem*, 1998: 171).

Em suma, viver e morrer são concepções distintas que, segundo o modelo neoplatónico, podem ser interpretadas tendo em conta duas perspectivas: o mundo sensível e o mundo inteligível, num eterno retorno de vida/morte em cada um dos mundos.

2.1. Efemeridade da Existência

Mostrámos que a morte não acarreta um choque para Sophia. Por isso, «sei que trago em mim a minha morte» comprova a afirmação e evidencia a inevitabilidade do fim de um ciclo de vida (Andresen, 1998: 65).

Neste contexto, os versos seguintes expressam a mesma linha de pensamento, acrescentando-se ainda a ausência de bens materiais no plano celeste: «Meu signo é o da morte porém trago / Uma aliança / Da solidão com as coisas exteriores» (*idem*, 1995: 42). Paralelamente, a poetisa escreve: «Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta / Continuará o jardim, o céu e o mar», assim como as estações do ano (*idem*, 1998: 145). De facto, a Natureza não deixa de florescer, face à morte de alguém.

Além disso, convicta da efemeridade dos Homens, a poetisa questiona-se sobre quem consolará o seu «corpo sepultado», como se *post-mortem* sentisse falta de pessoas que a velem (*idem*, 1996: 52). Assim sendo, a morte, no sentido de perda total das faculdades, torna-se uma irrealdade, na medida em que todo aquele que sente, necessariamente vive.

Deste modo, pelo menos em termos imagéticos, os mundos sensível e inteligível são harmoniosos, complementam-se e interconectam-se.

Notemos ainda que, vivendo num mundo dito imperfeito, a poetisa sente terror de amar: «Onde tudo nos quebra e emudece / Onde tudo nos mente e nos separa» (*idem*, 1998: 178). A par da vida, o amor também é efêmero e perfeito por essa mesma razão: «Mas como és belo, amor, de não durares, / De ser tão breve e fundo o teu engano» (*idem*: 185).

Por outro lado, a efemeridade da vida está, obviamente, relacionada com a passagem do tempo: «O poema me levará no tempo / Quando eu já não for eu / E passarei sozinha / Entre as mãos de quem lê» (*idem*, 1995: 120). Portanto, poderemos dizer que a morte acontece, mas a pessoa permanece viva no imaginário daqueles que ainda a relembram, por exemplo, através da literatura que Sophia deixa escrita. Atendendo a que «o tempo já não regressa», a poetisa considera desnecessário pedir o retorno a Deus (*idem*, 1995: 63). Sendo a morte o fim de um ciclo de vida, é inexequível lutar contra o tempo, pelo que a morte, no plano terreno, é um acontecimento pelo qual todos passamos: «Tive amigos que morriam, amigos que partiam / Outros quebravam o seu rosto contra o tempo» (*idem*: 73).

A passagem do tempo pode surgir simbolizada pelo rio ou pelo fluir das águas, recordando as odes de Ricardo Reis: «Acordo quando o sono nos convence / De que sois rio», isto é, caminhamos rumo a um fim (*idem*, 1998: 179). Com o avançar do dia, o sol se esvai: «porque as manhãs são rápidas e o sol quebrado» (*idem*, 1995: 119). Também os frutos têm um momento certo de esplendor e depois acabam por perder toda a vitalidade. O vento, por seu turno, é um motivo utilizado para indicar a passagem do tempo e, por conseguinte, a aproximação da morte. A ideia de leveza do vento sugere ainda a transição do mundo terreno para o mundo espiritual: «Um dia gastos voltaremos / A viver livres como os animais // (...) O vento levará os mil cansaços / Dos gestos agitados e irreais» (*idem*, 1998: 125).

Resta concluir, assim, que a morte, no plano sensível, é encarada como a verdadeira vida. Com efeito, a única certeza que temos na vida é a morte, como comprova a filosofia neoplatónica, e, por esta razão, as saudades do céu são efectivas.

3. Memórias

Sophia guarda na «intacta memória» os momentos felizes da infância (Andresen, 1995: 26). Recordá-los significa, em certa medida, revivê-los. Tomemos, então, em consideração as próprias palavras da poetisa: «se eu chamasse / Uma por uma as coisas que adorei / Talvez a minha vida regressasse / Vencida pelo amor com que a lembrei» (*ibidem*).

Por vezes, Sophia refere-se no mesmo poema a lembranças que aludem à própria biografia. A casa, o jardim e o mar correspondem a essas recordações felizes: «Casa branca em frente ao mar enorme, / Com o teu jardim de areia e flores marinhas» (*idem*, 1998: 31). Daí que sinta saudades e vontade de regressar ao «milagre das coisas», que já lhe pertenceram (*ibidem*). Aliás, sentimentalmente nada se perdeu.⁴⁶

Nos contos infantis e na poesia, Sophia aborda temas similares, como poderemos aferir no ponto 3.4., deste capítulo.

3.1. A Casa

Para Marta Linel, a casa é o centro da ordem, na medida em que «recupera o paraíso perdido» e, por consequência, serve de refúgio (Linel, 2005: 7). A poetisa manifesta sentir-se protegida em casa no poema «A luz e a casa» da colectânea *Geografia*: «Em redor da luz / Com sombras e brancos / A casa se procura» (Andresen, 1996: 36). A casa está intimamente relacionada com «l'être intérieur» (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 604). Deste modo, a procura da casa pode ser interpretada, não como a construção material, mas como o reavivar de lembranças ou a ânsia de reviver instantes idênticos aos já passados. A procura incessante pela casa antiga justifica-se também na medida em que a casa é sacralizada: «No princípio / A casa foi sagrada / Isto é habitada / Não só por homens e por vivos / Mas também pelos mortos e pelos deuses» (Andresen, 1996: 311). Na realidade, a poetisa não se desvincula da memória da casa que a viu crescer. Utiliza com frequência o pretérito perfeito do indicativo para reforçar esse afastamento temporal.

As lembranças afectivas da casa não se cingem meramente à estrutura em si, mas também às sensações que esse espaço desperta no sujeito poético. Na passagem seguinte, podemos supor que os ventos envolviam a casa, como se ela fosse crucial, ou como se o vento tivesse autonomia para se voltar para aquilo que é valorizado pela poetisa: «A antiga casa que

⁴⁶ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1998: 46.

os ventos rodearam (...) // A antiga casa de inverno em cujos vidros / Os ramos nus e negros se cruzaram / Sob o íman dum céu lunar» (*idem*: 53). A habitação flui nos pensamentos da poetisa a todo o momento, tal como o movimento natural das águas. Acrescentamos ainda que a casa: «Permanece presente como um reino / E atravessa» os seus sonhos como sugere o próprio fluir do rio (*ibidem*). Portanto, a harmonia dos elementos cósmicos com a casa é efectiva.

Num esforço para tornar mais próximo o espaço habitacional que a fascina, Sophia escreve: «A casa está na tarde / Actual mas nos espelhos» (*idem*: 55). A propósito, o espelho nem sempre é conotado como a realidade, mas como um reflexo de um estado de alma. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, ele corresponde à sabedoria e ao conhecimento.⁴⁷ O motivo dos espelhos não é caso isolado neste poema. Em «Casas», do livro *Ilhas*, o objecto tem a funcionalidade de reflectir imagens: «Como nos espelhos afloram / Lagos e magia: caminho / Submerso do possível // A paixão habita seu jogo mais secreto / Sua trágica e precisa / perfeição» (Andresen, 1996: 340). Portanto, o espelho apresenta-se como objecto capaz de mostrar uma parte da aparente realidade da casa, porque nada do que é perfeito pode ser mera aparência.

Para além de centro do mundo, a casa é também o centro do universo.⁴⁸ Neste contexto, existe uma ligação entre o interior e o exterior das paredes que a sustentam: «A casa jaz com mil portas abertas» (*idem*: 55). Representa a possibilidade de acesso a bens exteriores e o usufruto da protecção típica dos interiores das casas.

A casa é, de facto, várias vezes sugerida pela alusão a partes fundamentais, como as paredes, as janelas, as portas e a varanda.

Na referência às janelas, a poetisa reconhece que aquelas que se voltam para o mar ainda se mantêm na sua memória: «Janela rente ao mar e rente ao tempo / (...) Caminho para a frente e cega me persigo» (*idem*: 52).

Poderemos dizer que as portas e as varandas têm uma funcionalidade semelhante às janelas, na medida em que têm abertura para o exterior da casa. Assim, a poetisa refere que está às portas do seu reino. Tal reino pertence ao plano imaginário e não está imune a obstáculos, metaforizados pelas sombras: «Entre as sombras brilhavam as paisagens / Que os meus sonhos antigos desejavam» (*idem*, 1998: 68).

As varandas, por sua vez, propiciam inspiração poética: «É nas varandas que os poemas emergem / Quando se azula o rio e brilha» (*idem*, 1997: 20). Para além disso, a varanda que

⁴⁷ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 639.

⁴⁸ Cf. *idem*: 603.

privilegia pertence a um passado. Agradavelmente lembrado: «Noutra varanda assim num Setembro de outrora / Que mil estátuas e roxo azul se prolongava / Amei a vida como coisa sagrada / E a juventude me foi eternidade» (*ibidem*). Deste modo, a poetisa revela guardar como bons momentos aqueles que passou na juventude. Esses serão eternos, na medida em que não serão esquecidos; pelo contrário, são enaltecidos e sacralizados.

Simbolizando a pureza, o branco das paredes da casa é para a poetisa acessível (ou rememorável) em silêncio.⁴⁹ Assim, lê-se: «Deixai-me limpo / O ar dos quartos / E liso / O branco das paredes // Deixai-me com as coisas / Fundadas no silêncio» (*idem*, 1995: 136). De facto, os momentos de silêncio são propícios à reflexão: «Sozinha estou entre paredes brancas / Pela janela azul entrou a noite / Com o seu rosto altíssimo de estrelas» (*idem*: 82).

A poetisa revela nostalgia pela casa e pelas partes que a constituem, assumindo destaque, a par da casa, o jardim, que também já não existe, mas que lhe pertenceu: «A casa que eu amei foi destroçada / A morte caminha no sossego do jardim / A vida sussurrada na folhagem / Subitamente quebrou-se não é minha» (*idem*, 1996: 101). Assim, a referência à casa e ao jardim num mesmo poema é frequente, uma vez que ambos constroem uma unidade, porventura perdida, porque projectada no passado que a poetisa deseja recuperar.

3.2. O Jardim

Tanto o jardim como a casa representam o refúgio, a protecção e a «dimensão iniciática» (Linel, 2005: 8). Vejamos, neste sentido, o que Sophia escreve: «É esse o tempo a que regresso no perfume do orégão, no grito da cigarra, na onipotência do sol. (...) E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo» (Andresen, 1996: 11).

Tal como acontece nos contos infantis, o jardim faz parte da casa, embelezando-a e convertendo-a num espaço mais aprazível: «Com o seu jardim nocturno de paixão e perfume / A casa nos invade e nos rodeia» (*idem*: 55). De facto, os momentos passados permanecem muito presentes na sua memória: «Não se perdeu nenhuma coisa em mim / Continuam as noites e os poentes / Que escorreram na casa e no jardim» / (...) Caminho para a única unidade» (*idem*, 1998: 46).

Para Sophia, o jardim é o espaço onde atinge a plenitude no paraíso terrestre. Por isso, não poderia deixar de ser descrito com todo o esplendor: «verde e em flor» (*idem*: 92). Ele

⁴⁹ Cf. *idem*: 126.

constitui uma recordação que liberta a poetisa da solidão, típica das ruas por onde passa no instante da escrita. Assim sendo, «Sophia parece querer guardar nos seus jardins a memória dos valores morais mais antigos» (Ceia, 1996: 130). Embora se refira a um «Jardim perdido» no livro *Dia do Mar*, na verdade, «a grande maravilha» permanece esplêndida no imaginário poético: «Foi esse teu poder de não ter fim, / Nem tempo, nem lugar e não ter nome» (Andresen, 1998: 16).

Pelo uso do imperfeito do indicativo, a poetisa parece pretender eternizar a vivacidade do jardim: «A verdura das árvores ardia, / O vermelho das rosas transbordava» (*idem*: 47). A exuberância do jardim corresponde, portanto, ao resplandecer do estado de espírito da poetisa. Todavia, todas as coisas são efêmeras e o jardim não é exceção: «Jardim em flor, jardim de impossessão, / Transbordante de imagens mas informe / em ti se dissolveu o mundo enorme, carregado de amor e solidão» (*ibidem*). De certa forma, Sophia sente a nostalgia de não estar junto do jardim que a viu crescer.

Pensar no jardim transmite-lhe tranquilidade, mesmo estando consciente de que ele pertence a outro tempo: «Devagar no jardim a noite poisa / E o bailado dos meus passos / Liberta a minha alma dos seus laços / Como se de novo fosse criada cada coisa» (*idem*: 140). Como forma de compensar a ausência do jardim do passado, a poetisa pretende florir em todos os jardins.⁵⁰ Mais dramático do que não ter o seu jardim é não ter nenhum jardim que lhe permita lembrar aquele que lhe proporcionou aprazíveis momentos contemplativos.

Notemos, porém, que, apesar de Sophia privilegiar o jardim da «longínqua infância», a referência ao jardim presente também tem lugar na poesia, correspondendo à desordem (*idem*, 1995: 11). Também as árvores manifestam sinais de fragilidade e de doença. Neste sentido, dirigindo-se a elas, questiona: «Árvores negras que falais ao meu ouvido, / Folhas que não dormis, cheias de febre / Que adeus é este que me despede?» (*idem*: 1998: 229) Neste contexto, o sujeito poético teme a perda das cansadas árvores, assim como os danos que possam ocorrer em toda a paisagem: «Nostalgia sem nome da paisagem, / Secreto murmurar de cada imagem, / Que na escuridão se ergue e caminha» (*idem*: 139). Este cenário actual da Natureza contrapõe-se claramente ao cenário de outrora: «Horizonte vazio em que nada resta // (...) As tuas linhas outrora foram fundas e vastas / Mas hoje estão vazias e gastas / E foi o meu desejo que as gastou» (*idem*: 143).

Na memória de Sophia, nada «se dispersa se divide / Tudo está como o cipreste atento» (*idem*, 1996: 37). A referida árvore, sagrada para muitos povos pela sua longevidade, é

⁵⁰ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1998: 58.

também designada como árvore da vida.⁵¹ Tal simbologia associa-se à ideia de tempo estagnado, no sentido em que, no essencial, todas as memórias se mantêm presentes, ao ponto de se assemelharem à realidade.

Fascinada pela beleza da Natureza, Sophia antropomorfiza a floresta: «E as árvores abriram os seus ramos / Os seus ramos enormes e convexos / E no estranho brilhar dos seus reflexos / Oscilavam sinais, quebrados ecos que no silêncio fantástico beijei» (*idem*, 1995: 132). Não obstante, no percurso ilusório efectuado pela floresta, a poetisa manifesta o desencanto pela transfiguração de todas as coisas que amou. Paralelamente, associa o seu estado de espírito ao da Natureza: «Entre o luar e a sombra caminhei: Era ali a minha alma, cada flor» (*ibidem*).

Salientamos ainda que Sophia, tendo também afinidades com o mar, destaca os jardins situados junto dele: «Vi um jardim que se desenrolava / Ao longo de uma encosta suspenso / Milagrosamente sobre o mar / Que do largo contra ele cavalgava / Desconhecido e imenso» (*idem*, 1998: 82).

3.3. O Mar e a Praia

Citando Carlos Ceia, «a praia é sempre o começo do mar e um depósito permanente para armazenar as memórias de infância», pelo que Sophia se refere, com bastante significação, aos dois motivos relacionados com a Água (Ceia, 1996: 64).

Para Sophia, recordar a praia significa estabelecer conexões simuladas com os momentos agradáveis vividos nesse espaço: «Eu estava só com a areia e com a espuma / Do mar que cantava só pra mim» (Andresen, 1998: 81). Com este último verso, importa salientar não só as capacidades sobrenaturais do mar, como também a cumplicidade entre a poetisa e o mar. Neste sentido, lê-se: «A luz me liga ao mar como o meu rosto / Nem a linha das águas me divide // Mergulho até meu coração de gruta» (*idem*, 1996: 12). Assim sendo, o mar é marcado pela distância, mas não pelo esquecimento.

Entre muitas obras cujos títulos demonstram a primazia da Água, observa-se aquela que refere uma concha marinha, cujo som inspira terror. Trata-se d'*O Búzio de Cós e Outros Poemas*. Deste modo, a poetisa identifica um búzio que comprou em Cós, não foi encontrado por numa praia.⁵² Esta aquisição é um mote para relembrar as próprias raízes. A infância recordada pela poetisa relaciona-se, pois, com o audível e o visível.

⁵¹ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 335.

⁵² Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1997: 10.

3.4. Nos Contos Infantis

As memórias da infância adquirem relevo na obra de Sophia, sendo que é nos contos infantis que o motivo é mais evidente. Trataremos, ainda que brevemente, esta intertextualidade homo-autoral nas reflexões seguintes.

Sophia começa a escrever contos infantis, em reacção a alguma infantilização a que eram submetidos os mais novos, nas décadas de 40 e 50. Na verdade, a necessidade de inventar histórias para os filhos, surgiu quando eles ficaram doentes, como podemos atestar nas próprias palavras da contista:

«Por que comecei a escrever para crianças?

Comecei a inventar histórias para crianças quando os meus filhos tiveram sarampo. Era no Inverno e o médico tinha dito que eles deviam ficar na cama, bem cobertos, bem agasalhados. Para isso era preciso entretê-los o dia inteiro. Primeiro contei todas as histórias que sabia. Depois mandei comprar alguns livros que tentei ler em voz alta. Mas não suportei a pieguice da linguagem nem a sentimentalidade da ‘mensagem’: uma criança é uma criança, não é um pateta. Atirei os livros fora e resolvi inventar. Procurei a memória daquilo que tinha fascinado a minha própria infância. Lembrei-me de que quando eu tinha 5 ou 6 anos e vivia numa casa branca na duna – a minha mãe me tinha contado que nos rochedos daquela praia morava uma menina entre os rochedos, essa menina marinha tornou-se o centro das minhas imaginações. E a partir desse antigo mundo real e imaginário, comecei a contar a história a que mais tarde chamei *A Menina do Mar*.

Os meus filhos ajudavam. Perguntavam:

- De que cor era o vestido da menina?

- O que é que fazia o peixe?

Aliás, nas minhas histórias para crianças quase tudo é escrito a partir dos lugares da minha infância» (Andresen *apud* Soares, 1985: 19).

Dos contos infantis que escreveu, tomamos como exemplos *A Menina do Mar*, *A Fada Oriana*, *A Floresta* e *O Rapaz de Bronze*, de modo a percepcionarmos os elementos valorizados na infância.

O primeiro conto infantil, *A Menina do Mar* (1958), inicia-se com a localização espacial de «uma casa branca nas dunas, voltada para o mar» (Andresen, s/d1: 5). A descrição da casa, com sete janelas, uma porta, uma varanda de cor verde e ainda um jardim florido, aproxima-a de um cenário próximo da perfeição. Na descrição da praia, a harmonia reina com a referência aos búzios e às anémonas, também presentes na poesia. O mar, como adianta o título do conto, é o lugar de destaque, sendo que na praia são relatadas histórias sobrenaturais. Aí o

«rapazinho» encontra uma amiga especial que vive no mar com os amigos: o polvo, o caranguejo e o peixe. Junta-se um outro amigo, o «rapazinho», que não consegue levar avante o plano de ajudar a Menina do Mar a conhecer a Terra, uma vez que os polvos dominados pela raia o impedem. Mas, com uma poção mágica, o menino abandona o estado humano, adquirindo a configuração marinha: «dentro da água como os peixes e fora da terra como os homens» (*idem*: 38). Perante estes traços gerais da narrativa, podemos afirmar que a escritora cria histórias infantis que privilegiam motivos que tocam simultaneamente nos elementos cósmicos, destacando, no conto em análise, a fusão da Água com a Terra. Sophia sugere também um ambiente agradável, que oscila entre o real e o maravilhoso feérico.

N’*A Fada Oriana* (1958), a floresta é o espaço diegético por excelência, na medida em que é aí que as fadas moram na companhia de animais.⁵³ Portanto, a floresta serve de refúgio e de casa para as figuras alquímicas. Para as personagens pobres, a casa é «semelhante a um lugar de refúgio e esconderijo do exterior» (Linel, 2005: 17). Salientamos, neste sentido, a «casa velhíssima» de «uma velha muito velha», sem janelas e sem condições de habitabilidade, tal como a do pobre lenhador (Andresen, s/d2: 6). Em contraposição, a casa do Homem Muito Rico é extremamente sumptuosa, ao ponto de nem a magia da varinha de condão conseguir abrir as fechaduras. A quantidade de móveis é sufocante, mesmo para o Homem Muito Rico.⁵⁴ Os próprios objectos, antropomorfizados, se sentem asfixiados, como informa o espelho: «Esta sala cheia de coisas, esta sala sem espaço, sem vazio, sem largueza, cansa e magoa os meus olhos de vidro» (*idem*: 18). Portanto, a casa é mais bela com as paredes vazias.⁵⁵

No conto infantil *A Floresta* (1968), a grande casa branca de Isabel localiza-se no centro de um jardim e na proximidade de um pinhal.⁵⁶ Este cenário maravilhoso é propício às brincadeiras da menina que, não tendo irmãos, se entretinha com as árvores e as flores, e alimentava as galinhas.⁵⁷ Os carvalhos, em certa medida, têm afinidades com as casas dos anões: «Então o olhar de Isabel pousou no tronco do carvalho (...). As raízes saindo um pouco da terra formavam arcos e cavidades que lembravam pequenas cavernas» (*idem*, s/d4: 12). Na verdade, as casas podem compor-se, simplesmente, por uma casca, uma concha ou troncos ocos de árvores velhas. Observe-se a enumeração do anão: «eu tenho muitas casas: umas são debaixo da terra em lugares misteriosos que tu nem imaginas. Outras são dentro de

⁵³ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, s/d2: 6-7.

⁵⁴ Cf. *idem*: 17.

⁵⁵ Cf. Marta Linel, 2005: 17.

⁵⁶ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, s/d4: 7.

⁵⁷ Cf. *idem*: 8.

velhos troncos ocos das árvores, ervas secas como os ninhos» (*idem*: 20). Conclui-se assim que tanto a casa como a Natureza são espaços protectores.

O conto infantil *A Noite de Natal* (1960) inicia-se com a descrição de uma «casa pintada de amarelo com um jardim à volta» (*idem*, s/d3: 7). Tanto a casa como o jardim são os elementos fundamentais da obra. Por isso, a enumeração de flores e árvores, sobressaindo o pinheiro de Natal, é frequente. O pinheiro simboliza a imortalidade, a força vital e a longevidade.⁵⁸ Como parte da casa, o jardim é um espaço encantador: «cheio de paz e de frescura» (*idem*: 10-1).

Joana, a protagonista da narrativa, manifesta interesse pelos espaços habitacionais: desenha «uma casa maior e mais complicada para o rei dos anões» e constrói «casas de musgo» no seu jardim (*idem*: 7-8). Neste sentido, mostra também a casa de lenha ao novo e verdadeiro amigo.⁵⁹ A cabana, onde mora o amigo Manuel, serve de abrigo e funciona como um lar pobre.⁶⁰ Joana, vivendo numa casa luxuosa e tendo imensos presentes de Natal, não é necessariamente mais feliz do que o amigo com o qual foi solidária (oferecendo os próprios presentes). De facto, a pobre cabana do amigo é bastante acolhedora, apesar de ser um simples «casebre» sem portas (*idem*: 35). A família vive feliz, pois os anjos protegem-na.

N' *O Rapaz de Bronze* (1956), a acção situa-se num «jardim maravilhoso, cheio de tílias, bétulas, carvalhos, magnólias e plátanos» (*idem*, 1987: 6-7). Este jardim animizado, como é recorrente na escrita de Sophia, faz parte de uma casa «com janelas abertas e iluminadas» (*idem*: 14). Tal cenário harmoniza o interior e o exterior da casa.

Citando Marta Linel, «As coisas, na escrita de Sophia não estão, *são*», isto é, as coisas atingem uma dimensão filosófica que as coloca ao nível de elementos animados (Linel, 2005: 3). Neste contexto, os lugares mágicos – a casa, o jardim, a praia e o mar – permanecem no imaginário de Sophia, embora pertençam materialmente ao passado.

⁵⁸ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 760.

⁵⁹ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, s/d3: 10.

⁶⁰ Cf. *idem*: 11.

4. Mitologia

A cultura clássica e, em particular, os mitos gregos, exercem fascínio e encanto em Sophia, pelo que a Grécia, «local mítico de harmonia e plenitude», ocupa bastante relevo na sua obra poética (Cunha, 2004: 197). Através da revitalização e actualização dos mitos, a poetisa revela mistérios da cultura ocidental.

O questionamento da existência humana e da sua relação com o divino é multissecular e constitui, em última análise, uma representação da contínua busca humana de perfeição.

Sophia viaja por toda a região mediterrânica e encontra na Grécia o lugar de plenitude. Tal como o Homem Moderno, Sophia encara o mito como uma forma de representar a realidade.⁶¹

Observemos, portanto, a abordagem mitológica perspectivada por aquela que herda a grafia «ph» no nome próprio.⁶²

4.1. Orpheu e Eurydice

Na mitologia helénica, o mito de Orpheu assume o mais carregado e obscuro simbolismo.⁶³ De facto, o mito mais célebre de Orpheu corresponde à sua descida aos Infernos, a fim de procurar a esposa, Eurydice.

Conta Pierre Grimal, que um dia, a ninfa ou a filha de Apolo enquanto passeava na margem de uma ribeira da Trácia foi perseguida por Aristeu, na tentativa de violentá-la.⁶⁴ Ela conseguiu fugir, mas ao pisar uma serpente oculta na erva que a mordeu, perdeu a vida. Orpheu comove Hades e Perséfone com os seus dotes musicais e poéticos e obtém deles o consentimento para descer aos Infernos e recuperar a esposa, como prova de amor. Contudo, é-lhe imposta uma condição para que a amada lhe seja devolvida: seguir a luz do dia, antes de deixar o mundo das trevas, sem se voltar para trás, por onde caminhava Eurydice. Quando Orpheu estava prestes a sair do reino das trevas, sobressaltou-se com a possibilidade de Perséfone o ter enganado e comete o fatal erro de olhar para trás, na ânsia de encontrar a esposa. É assim que vê a amada esposa a desaparecer e a morrer pela segunda vez. Orpheu fica, portanto, condenado a voltar sozinho para o mundo dos humanos e a amada volta para os

⁶¹ Cf. António Manuel dos Santos Cunha, 2004: 14.

⁶² Sophia recupera a grafia etimologia «ph», abolida com o acordo de 1911. Os vocábulos: Orpheu, Eurydice, Dionysos, Endymion, Hydra e Delphos são exemplos do gosto pela tradição (cf. Cunha, 2004: 9). Mantemos, portanto, a grafia utilizada pela poetisa.

⁶³ Cf. Pierre Grimal, 1996: 332.

⁶⁴ Cf. *ibidem*-3.

Infernos. A personagem mitológica faz ainda mais uma tentativa para procurar a amada nos Infernos, mas em vão, tendo em conta que Caronte lhe recusa a entrada.⁶⁵

O mito de Orpheu e Eurydice, como outros, perdura no tempo e Sophia atribui-lhe bastante relevância, como é demonstrado pelo seu tratamento em diversos poemas.

Neste sentido, no poema «Eurydice em Roma», da colectânea *Musa*, a poetisa reporta-se parcialmente ao mito de Orpheu: ele tenta reaver a amada, mas já no regresso à superfície terrestre, olha para trás, desrespeitando a proibição e perde-a para sempre. Em contraposição ao mito, os Infernos são substituídos pela cidade de Roma e a lira pelo som da flauta: «A voz da flauta na penumbra fina (...) / E já separada – Eurydice caminha» (Andresen, 1994: 28). Por oposição, em «Orpheu» da mesma colectânea, o som da lira é preservado: «Orpheu / seu canto alto e grave / O canto de oiro e êxtase da lira» (*idem*: 23). Nem assim, todavia, Orpheu convence os deuses a devolverem-lhe a amada, ainda que os animais ferozes serenem perante o som melodioso: «Ante seus pés se deitam mansas feras / Vencidas pela música divina» (*ibidem*).

Sophia faz uma recriação do desencontro do casal mítico, invertendo os papéis dos protagonistas do mito. Assim, coloca Eurydice em busca do cantor, músico e poeta: «Eurydice perdida que no cheiro / E nas vozes do mar procura Orpheu» (*idem*, 1995: 33). Porém, «nem nas marés, nem na miragem» o encontra (*ibidem*). Por isso, torna-se transparente para o mundo, «como a morte» e «perdida esterilmente» (*ibidem*). À semelhança do mito original, a figura feminina evapora-se e, de acordo com o sentido do soneto, aniquila-se, por não encontrar uma parte de si: «E deixei de estar viva e de ser eu / Em procura de um rosto que era meu» (*ibidem*). Na verdade, a «separação trágica em todo o universo mitológico» relaciona-se com a incessante «demanda da unidade perdida» (Carlos, 2000: 242).

Paralelamente, em «Eurydice», da colectânea *Tempo Dividido*, o destinatário é feminino: «Este é o traço em redor do teu corpo amado e perdido / Para que cercada sejas minha» (Andresen, 1995: 12). De facto, a imortalidade pertence aos deuses, embora o casal mítico seja «símbolo da separação trágica» (Cunha, 2004: 12). Do mesmo modo que Orpheu procura Eurydice, a poetisa procura a inspiração poética, concedendo a palavra ao anti-herói mitológico. Portanto, Orpheu procura reaver a amada, por meio dos seus dotes poéticos: «Este é o canto do amor que te falo / Para que escutando sejas minha» (Andresen, 1995: 12).

⁶⁵ Clara Rocha baseia-se em Pierre Grimal para analisar o mito de Orpheu e Eurydice no «Soneto de Eurydice» (cf. Rocha, 2002: 507).

De ressaltar que no dístico intitulado «Orpheu e Eurydice», do livro *Musa*, Sophia transpõe uma imagem mítica de permanência do tempo, na medida em que o par imortal se mantém jovem com o passar dos tempos: «Juntos passavam no cair da tarde / Jovens luminosos e muito antigos» (*idem*, 1994: 25). Conclui-se assim que Sophia subverte o mito, atribuindo-lhe um final feliz.

Em «A praia Lisa» do livro *Coral* são utilizados dois mitos clássicos. O primeiro reporta-se ao abandono de Eurydice: «A praia lisa de Eurydice morta (...) / Num gesto solitário passam as gaivotas» (*idem*, 1998: 237). A lisura da praia dá indicações da solidão de Eurydice.

O segundo mito surge em contraste com a primeira estrofe, pois Endymion «ressurge dos destroços» da Natureza (*ibidem*). Endymion representa a «imagem da totalidade e da desintegração do ser» (Cunha, 2004: 23). Portanto, os dois mitos complementam-se, no sentido em que um trata o tema da morte e o outro o tema da vida.

Para além destas referências explícitas, há outras alusões ao mito. Na «Carta aos amigos mortos», Sophia escreve: «Nem irei procurar-vos pois não sou / Orpheu tendo escolhido para mim / Estar presente aqui onde estou viva» (Andresen, 1995: 130). Como humana, a poetisa sente-se destituída da capacidade de reencontrar figuras mitológicas, pois vive num lugar de destruição e morte. Contudo, considera que as pessoas que partiram lhe davam alento para viver: «Eis que morreste – agora já não bate / O vosso coração cujo bater / Dava ritmo e esperança ao meu viver / Agora estais perdidos para mim» (*ibidem*).

Também a passagem seguinte revela a nostalgia e a angústia típicas das elegias: «Aprende / A não esperar por ti pois não te encontrarás // No instante de dizer sim ao destino / Incerta paraste emudecida / E os oceanos depois devagar te rodearam // A isso chamaste Orpheu e Eurydice» (*idem*, 1994: 41).

Tanto o canto de Orpheu como a morte de Eurydice suscitam na poetisa a partilha da dor. Dirige-se a um «tu» dando-lhe a sentença de que não se encontrará; contudo, o conselho serve para si mesma, tendo em conta que o «drama do casal mítico» se associa ao drama da poetisa, que não consegue «superar a própria insuficiência» (Cunha, 2004: 26): «Do desfilar real dos teus dias / Nunca se distingue bem o vivido do não vivido / O encontro do fracasso» (Andresen, 1994: 41).

Numa observação atenta, a poetisa alude à presença portuguesa no Oriente: «Vi as águas os cabos vi as ilhas / E o longo baloiçar dos coqueirais / Vi lagunas azuis como safiras» (*idem*: 1996: 268). Quando aportam ao Oriente, quer os marinheiros quer a poetisa se

manifestam deslumbrados com a realidade que encontram. Destaca-se também a visualização do «rosto de Eurydice das neblinas» (*ibidem*).

De acordo com António Cunha no poema «As Parcas», do livro *Musa*, «o mito de Orpheu surge associado com as Parcas» (Cunha, 2004: 45). Das três Parcas, Cloto (fiava o fio da vida), Láquesis (desenrolava-o) e Atropos (cortava-o). Sophia refere-se à última: «Atropos a terceira o fio corta» (Andresen, 1994: 27). A referência acentua o valor da condição mortal e a dimensão trágica a ela associada.

4.2. O Labirinto

O mito do Labirinto nasceu em Creta, a maior ilha do Mediterrâneo. Quando Minos, filho de Zeus, reinava sozinho em Creta e afirmava que os deuses lhe concediam tudo o que quisesse.⁶⁶ Para o provar, pediu aos deuses, que lhe tinham destinado o reino que lhe enviassem um touro do mar, a troco de sacrificar o animal em louvor a Poseídon. Ela cedeu ao seu pedido, porque gostava do animal. No entanto, por vingança, enfureceu-o. Tradicionalmente, o mito é conhecido pela recusa de Minos em sacrificar o touro. Perante tal atitude, Poseídon inculcou em sua esposa, Pasífae, amor pelo touro. Minotauro nasce desta união híbrida. Apresenta, por isso, cabeça de touro e corpo de homem.⁶⁷ Para enclausurar ininterruptamente Minotauro, Minos, com vergonha do monstro, delegou ao arquitecto Dédalo a tarefa de construir um palácio – o Labirinto.⁶⁸ Devido a uma vitória dos Atenenses sobre a Grécia continental, os primeiros ficaram coagidos a pagar um tributo anual a Minos, que consistia em enviar sete rapazes e sete raparigas para Minotauro devorar. Contudo, certo dia, um dos rapazes que, de forma voluntária, integrava o grupo, Teseu, filho de Egeu, conseguiu assassinar o animal e sair do labirinto, devido a um fio que seguiu e que tinha sido oferecido por Ariane, filha de Minos. Teseu e Ariane partem, então, de Creta, rumo à ilha de Naxos, onde Teseu a abandona.⁶⁹ Todavia, é encontrada por Dionysos, que fica fascinado com a beleza da jovem; assim, desposa-a e leva-a para o Olimpo.⁷⁰ Outra tradição dá conta da morte de Ariane pelas mãos de Ártemis, mas a mando de Dionysos. Também Dédalo e Ícaro, seu filho, planeiam fugir da ilha, de modo a usufruírem da liberdade. Contra a vontade do pai,

⁶⁶ Cf. Pierre Gimal, 1996: 297.

⁶⁷ Cf. *idem*: 350.

⁶⁸ Cf. *idem*: 299.

⁶⁹ Cf. *idem*: 453.

⁷⁰ Cf. *idem*: 50.

construtor das asas de cera unidas com linho para ambos, Ícaro precipita-se movido pelo gosto de voar e cai.⁷¹

Embora Sophia revele amplo conhecimento sobre este mito, selecciona e actualiza alguns dos seus episódios: o estranho amor de Pasífae e o infortúnio de Dédalo. Mantêm-se, contudo, elementos que recordam o mito.

A concepção de labirinto tem, efectivamente, a origem no palácio cretense de Minos, onde Minotauro estava confinado.⁷² Neste sentido, relaciona-se com uma certa desordem, visto que é composto por cruzamentos de caminhos sem saída. No entanto, o labirinto pode também associar-se à necessidade de desvendar o caminho certo, de modo a chegar ao destino pretendido. A poetisa pretende, portanto, encontrar o lado mais luminoso do labirinto: «Sozinha caminhei no labirinto / Aproximei meu rosto do silêncio e da treva / Para buscar a luz dum dia limpo» (Andresen, 1995: 123).⁷³

Sophia entrelaça o mito do Labirinto com a realidade passada e presente. Assim sendo, situa-o «Em Creta / Onde o Minotauro reina» (*idem*, 1996: 147). A poetisa revela ter estado em Creta, acordada, e ter caminhado «no interior dos palácios veementes e vermelhos / Palácios sucessivos e roucos / Onde se ergue o respirar de sussurrada treva» (*idem*: 148). Admite ainda ter características idênticas a Teseu, uma vez que ele se libertou do Labirinto, seguindo um fio, enquanto ela afirma percorrer o labirinto sem perder «o fio de linho da palavra» (*idem*: 149).

Tanto no mito como no imaginário da poetisa, o Labirinto e o touro expressam o terror e o medo: «No princípio era o labirinto / O secreto palácio do terror calado / Ele trouxe para o exterior o medo (...) / Expôs o medo como um toiro debelado» (*idem*: 150). Apesar de o monstro ter sido destruído, a poetisa não coloca de parte a negatividade do Labirinto. Também o Minotauro é apresentado com audácia, capaz de influenciar as vidas dos Homens: «Assim, o Minotauro longo tempo latente / De repente salta sobre a nossa vida / Com veemência vital de monstro insaciado» (*idem*: 218).

Desta forma, Sophia recria o mito, tornando-o ainda mais temível, visto o monstro ter saído do Labirinto, dentro do qual estava condenado a viver. A metáfora do Minotauro, após o 25 de Abril de 1974, reveste-se de clareza e traduz a ansiedade daqueles que há muito aspiravam a liberdade.⁷⁴ Neste sentido, o monstro híbrido simboliza a intemporalidade.

⁷¹ Cf. *idem*: 118.

⁷² Cf. Jean Chevalier e Alain Greerbrant: 1982: 554.

⁷³ Os sons agudos e nasais justificam as dificuldades sofridas naquele lugar. António Cunha considera que tais sons intensificam a «metáfora mítica do labirinto» (Cunha, 2004: 58).

⁷⁴ Cf. António Manuel dos Santos Cunha, 2004: 84.

No texto intitulado «Epidauro», de *Geografia*, Sophia manifesta a sua pretensão em aniquilar o ávido monstro: «Gritei para destruir o Minotauro e o palácio» (*idem*: 65).⁷⁵ Esta aspiração justifica-se na medida em que «Ele come o sabor do nosso pão a nossa alegria do mar» e rouba a vida, tal como aconteceu com os jovens atenienses que eram enviados para o monstro se saciar (*ibidem*). Assim sendo, a vontade de Sophia equipara-se ao acto de Teseu, aniquilando Minotauro.

O poema «Ariane em Naxos» circunscreve-se à ingratidão de Teseu que, depois de ter sido auxiliado por Ariane na fuga do Labirinto, a abandona na ilha: «Tu Teseu que abandonadas amadas / Junto de um mar inteiramente azul / Invocaram deixadas / No deserto fulgor de Junho e Sul» (*idem*: 153). Paralelamente, «Dionysos pantera surgiu // E pelo Deus tocado renasceu / Todo o fulgor de antigas primaveras» (*ibidem*). Pressupomos, por isso, que Dionysos se apaixonou por Ariane, assemelhando-se o conteúdo do poema ao mito. Ainda que possamos subentender a morte da jovem, podemos também verificar o desalento de Dionysos: «Onde serei ou fui por fim ser eu / Em ti que dilaceras» (*ibidem*). Neste contexto, a poetisa afasta-se do mito, no que concerne ao crime cometido pelo deus.

Sublinhe-se ainda que a poetisa identifica a sua casa de infância como sendo «um dos palácios do Minotauro» (*idem*: 187). Aí predominava o caos:⁷⁶ «Ali o confuso onde tudo irrompia / Ali era o Kaos onde tudo nascia» (*ibidem*). O caos surge, pois, em dualidade com o cosmos, por isso, «Ali a magia como o fogo ardia de Março a Fevereiro» (*idem*: 187).

Sophia associa a obra de Maria Helena Vieira da Silva ao mito do Labirinto:⁷⁷ «Palácio é o labirinto e nele / Se multiplicam as salas e cintilam / Os quartos de Babel roucos vermelhos» (*idem*: 130). No palácio de Cnossos, o vermelho é a cor predominante.⁷⁸ A propósito, a pintora tem uma obra intitulada *As Bandeiras Vermelhas* e tem também painéis ilustrados em azulejos, como lembra a poetisa: «Mas aquele que percorre não encontra / Toiro nenhum solar nem sol nem lua / Mas só o vidro sucessivo do vazio / E um brilho de azulejos íman frio / Onde os espelhos devoram as imagens» (*ibidem*).

Por último, noutros poemas, a palavra «labirinto» serve para «intensificar sensações visuais» (Cunha, 2004: 57). Salientamos, neste contexto, alguns exemplos: «Que diremos de suas máscaras álibis e pretextos / De suas fintas labirintos e contextos?» e também:

⁷⁵ O Epidauro é um teatro da Antiguidade Clássica com admiráveis qualidades acústicas. Situa-se na cidade de Sarónico, a nordeste do Peloponeso (cf. *idem*: 87).

⁷⁶ Sophia grafa, pela primeira vez, a palavra «caos», da seguinte forma: «kaos». Utiliza, na obra *O Nu na Antiguidade Clássica*, a palavra «chaos», que corresponde «à transliteração exacta do grego» para designar «Kaos» ou «caos» (Andresen, 1992: 24). Na Grécia, tal vocábulo designa «a origem das coisas», tendo em conta que é a situação indispensável para enfrentar o abismo e encontrar a vitalidade no cosmos (*ibidem*).

⁷⁷ Cf. *infra*, pp. 94-6.

⁷⁸ Cf. António Manuel dos Santos Cunha, 2004: 66.

«Enquanto percorres os labirintos da viagem» e ainda: «Lugares despovoados, labirinto deserto» (Andresen, 1996: 239, 202 e 318).

4.3. Apolo e Dionysos

Apolo e Dionysos representam os ciclos vitais.⁷⁹ Sophia sobrepõe o espírito apolíneo ao dionisíaco. Tal preferência figura um possível regresso imaginário ao tempo mítico, caracterizado, no essencial, pela pureza e perfeição.⁸⁰

Notemos, porém, que antes do reino apolíneo imperava a violência primitiva em Delphos. A propósito, Python, o «gigantesco e tenebroso réptil», é identificado com a particularidade de destruir a ordem do mundo (Cunha, 2004: 140). A serpente simboliza, pois, todo o mal, atendendo a que renasce sucessivamente. Não obstante, Apolo é reconhecido por aniquilar definitivamente aquela que tinha a função de guardar um antigo oráculo de Delphos. Ao conseguir eliminar a serpente, Apolo esfola-a, mas não a enterra, razão pela qual ela acaba por apodrecer.⁸¹ Com este acontecimento finda a «cólera da terra» (Andresen, 1992: 25).

Contudo, Sophia subverte o mito de Apolo, afirmando que «Python venceu Apolo num frontão obscuro» (*idem*, 1996: 110). Neste sentido, a poetisa revitaliza a serpente, evidenciando uma vitória desta sobre Apolo. Enfatiza ainda a força regenadora do réptil: «De novo em Delphos o Python emerge / Do sono sob os séculos contido» (*idem*: 116). O motivo do ressurgimento é evidente noutros poemas: «Ressurgiremos ainda sob os muros de Cnossos / E em Delphos centro do mundo / Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta» (*idem*, 1995: 109).

Sendo o deus do sol, Apolo irradia beleza. A poetisa atribui-lhe também diversas qualidades: «esse humano foi como um deus grego / Que harmonia do cosmos manifesta» (*idem*, 1996: 110). As flechas e o arco que usa são responsáveis pela harmonia que o envolvem. Assim, Sophia acrescenta: «Eras a medida suprema, o cânon eterno / Erguido puro, perfeito e harmonioso / No coração da vida e para além da vida / No coração dos ritmos secretos» (*idem*, 1998: 23).

Tal como Apolo que, mitologicamente, metamorfoseia a amada Dafne em loureiro, Sophia apresenta a transformação de Níobe em fonte: «Já nada nela vive nem se agita // (...)»

⁷⁹ Os deuses Apolo e Dionysos contrapõem-se. O primeiro simboliza «la suprême spiritualisation», o equilíbrio e a harmonia, bem como a purificação, a luz e os oráculos (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 58). O segundo traduz o entusiasmo e os desejos amorosos, a loucura e a embriaguez (cf. *idem*: 357).

⁸⁰ Cf. António Manuel dos Santos Cunha, 2004: 93.

⁸¹ De referir que «a palavra ‘pythô’ significa ‘apodreço’» (*idem*: 135).

Mas os olhos de pedra não esquecem. / Subindo do seu corpo arrefecido / Lágrimas lentas rolam pela face» (*idem*: 52).

Apolo, o deus da sabedoria, é também um vidente, no poema homónimo, na medida em que lhe é atribuído o epíteto de perfeito: «E a sua perfeição era o sinal / De que as coisas sonhadas existiam» (*idem*: 73).

Sophia coloca num mesmo poema deuses pagãos com forças distintas: Apolo e Dionysos e o Deus cristão: «Nenhuma coisa traz o Teu sinal, / É Dionysos quem passa nas estradas / E Apolo quem floresce nas manhãs» (*idem*: 71).

Paralelamente, refere-se às Ménadas ou Bacantes, as ninfas ou esposas seguidoras de Dionysos na senda da conquista da Índia.⁸² Por isso, é energia vital: «Entre as árvores escuras e caladas / O céu vermelho arde / E nascido da secreta cor da tarde / Dionysos passa na poeira das estradas» (*idem*: 99).

Também as companheiras de Dionysos são identificadas com a mesma cor, visto terem as pupilas vermelhas e a cara tatuada de puro sangue.⁸³ Este aspecto físico das antigas Fúrias é retomado da sua caracterização. Simultaneamente, como discípulas do deus do vinho, são associadas à embriaguez e zoomorfizadas: «Fulvas Ménades em tigres transformadas / Já seu corpo dividem membro a membro / E o sangue bebem vinho de Setembro» (*idem*, 1994: 27). Dionysos não fica, de todo, imune à embriaguez. Sophia descreve essa especificidade: «O sabor do sol e da resina / E uma consciência múltipla e divina» (*idem*, 1998: 22).⁸⁴

4.4. Ulisses e Penélope

Sobre o mito que envolve o herói mais célebre da Antiguidade, importa referir que tal figura foi casada com Penélope, de quem teve um filho, Telémaco. Como rei de Ítaca, Ulisses, ainda que a contragosto, partiu na companhia dos príncipes gregos, impelidos a atacar a poderosa Tróia. Tal decisão fundamenta-se no facto de Menelau, rei de Esparta, ter sido ofendido pelo troiano Páris. Na verdade, Páris, quando ficou hospedado em casa de Menelau, raptou Helena levando-a para Tróia. Foram precisos dez anos para que a cidade fosse destruída, graças à astúcia de Ulisses, ao construir um cavalo de madeira, simulando, assim, um voto a Minerva pelo regresso à Grécia. De volta à ilha natal, Ulisses errou pelos mares,

⁸² Tanto Dionysos como as criaturas apaixonadas que lhe prestam culto associam-se à cor vermelha, simbolizando o fogo e o sangue (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982: 831).

⁸³ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1994: 26.

⁸⁴ Em breve, embora Sophia evoque Dionysos submete-o a um juízo negativo: «É sábio hábil arguto informado / Porém quando ele escreve / As Ménades não dançam» (*idem*, 1994: 31). Deste modo, Apolo é enaltecido, enquanto o deus sombrio, Dionysos, é depreciado.

durante mais uma década. Superou todas as perseguições da ira dos deuses e todos os perigos, até chegar a Ítaca, onde não foi reconhecido. Mas Penélope, sempre fiel, esperava-o apesar das solicitações dos pretendentes que se instalaram, entretanto, no palácio do seu marido.

À semelhança de outros escritores, também Sophia se interessa por este mito.⁸⁵ Deste modo, utilizando a grafia grega, a poetisa evoca o herói: «Odysseus / Mesmo que me prometas a imortalidade voltarei para casa» (Andresen, 1996: 144). Tal motivação evidencia um forte sentimento patriótico. O herói mítico também partilha do mesmo sentimento, em relação a Ítaca. No intuito de revigorar a capacidade mítica da ilha, a própria poetisa afirma ter beijado o chão desde Creta, como Ulisses.⁸⁶

Do mito de Ulisses, Sophia recupera também os «Ciclopes alucinados» (*idem*: 79). Tais monstros gigantes de um só olho representam as dificuldades pelas quais o herói mítico passou na viagem de regresso a Ítaca. Na passagem por mar, Sophia identifica o canto temível das sereias: «E os corpos espalhados nas areias / Tremem à passagem das sereias / As sereias leves de cabelos roxos / Que têm olhos vagos e ausentes / E verdes como os olhos dos videntes» (*idem*, 1998: 111).

Retomado o mito associado à esposa de Ulisses, Sophia dedica-lhe o poema «Penélope»: «Desfaço durante a noite o meu caminho / Tudo quanto teci não é verdade» (*idem*: 226). De facto, na longa ausência do esposo e perante os muitos pretendentes, a personagem mitológica adiava a possibilidade de um novo casamento, com o argumento de que só daria esse passo quando tivesse a manta concluída. Mas Penélope tecia de dia e de noite desmanchava. A poetisa recolhe a mesma ideia: «cada dia me afasto e cada noite me aproximo», ou seja, de dia, ao tecer, afasta-se do seu objectivo de não terminar a manta, enquanto à noite sucede o processo inverso (*ibidem*). Apresenta ainda uma imagem de Penélope fiando os próprios cabelos, lembrando, deste modo, a tecelã.⁸⁷

Penélope guardava secretamente a esperança de rever Ulisses. A poetisa, por sua vez, apresenta essa certeza: «Emergirás confirmada e reunida / Espantada e jovem como as estátuas arcaicas / Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto» (*idem*, 1996: 73).

A perspectiva de Sophia permite uma aproximação da viagem de Ulisses a Fernando Pessoa no poema «Em Hydra, evocando Fernando Pessoa», da colectânea *Dual*. Na verdade, criando um tempo e um espaço imaginários (numa manhã de Junho, perto da ilha), Sophia evoca o escritor viajante que parte de uma ilha hospitaleira, «Desde a praia onde se erguia

⁸⁵ No caso português, os mais conhecidos tratamentos do mito encontrar-se-ão: n' *Os Lusíadas* camonianos, no conto queiroziano «A Perfeição» e na *Mensagem* pessoana.

⁸⁶ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1995: 149.

⁸⁷ Cf. *idem*, 1996: 178.

uma palmeira chamada Nausikaa», até às «rochas negras onde reina o cantar estridente das sereias» (*idem*: 144). Paralelamente, Ulisses viaja de Ítaca até Tróia e, na viagem de retorno, passa por diversos obstáculos, em terra e em mar até chegar à desejada pátria. Portanto, a viagem simboliza uma busca espiritual da identidade.

4.5. A Casa dos Átridas e a Casa dos Labdácidas

Sophia debruça-se, em alguns poemas, sobre o acontecimento trágico na Casa Real de Micenas e na Casa Real de Tebas, com o objectivo de denunciar a violência e a falta da justiça no mundo moderno.⁸⁸

Acerca da Casa dos Átridas, Sophia destaca as figuras de Cassandra, Ifigénia, Electra e Elsinore. Sobre Cassandra, filha de Príamo e Hécuba e irmã gémea de Heleno, conta-se que Apolo lhe concede o dom da profecia, na condição de ceder aos desejos do apaixonado deus. Cassandra não cumpre o acordo, após receber as lições para adivinhar o futuro. Apolo cospe-lhe na boca retirando-lhe o dom da persuasão, mas deixando-lhe o dom da profecia. Com esta qualidade, Cassandra profetiza a destruição de Tróia e, por isso, opõe-se à introdução do cavalo de madeira nessa cidade. Em Tróia, Agamémnon apaixona-se imediatamente por ela e acabam por ter dois gémeos. Ambos são assassinados pelas mãos da ciumenta esposa de Agamémnon, ao regressar a Micenas.

O soneto «Cassandra» evidencia a arte de ela proferir oráculos: «o futuro vermelho transbordava / Através das pupilas transparentes» (Andresen, 1998: 112). Paralelamente, o canto de Cassandra anuncia a sua ruína, arrastando consigo Agamémnon. A este respeito a poetisa escreve: «Era o cantar de um deus que me embala // (...) Mas não deteve a lei que me levava, / Perdia sem saber se caminhava / Entre os deuses ou entre a humanidade» (*idem*: 112).

Quanto a Ifigénia, sabe-se que é uma das filhas de Agamémnon e Clitemnestra. Quando uma armada estava retida em Áulis, Agamémnon provoca a cólera de Ártemis. Consultando o adivinho Calcas, ele aconselha-o a sacrificar a filha, que a custo cede. O mito em torno de Ifigénia tem diversas variações. Uma delas dita que a deusa Ártemis, compadecida da jovem, fez de uma corça a vítima do sacrifício. Torna-a sacerdotisa em Táurica (hoje chamada Crimeia), para onde a leva. Outra versão revela ainda que, no momento do sacrifício, Ifigénia se transforma em touro, vitela, urso ou numa mulher que depois desaparece. Outras versões

⁸⁸ Cf. António Manuel dos Santos Cunha, 2004: 177.

apontam locais diferentes para colocar em prática o sofrimento. A função de Ifigénia nos longos anos que permanece em Táurica é sacrificar os estrangeiros naufragados que atracavam aí. Na viagem de regresso, Ifigénia perde-se, nalgumas versões, e noutras, mais invulgares, é raptada e casa com Aquiles.

Sophia retoma do mito elementos relativos ao sacrifício que a jovem inocente foi obrigada a fazer: «Ifigénia levada em sacrifício, / Entre os agudos gritos dos que a choram» (Andresen, 1998: 204). De facto, é com desalento que o pai permite o sofrimento da filha. Das palavras da poetisa, podemos também inferir que Ifigénia tem a função de punir os navegadores acima evidenciados: «Como vitória à proa de um navio, / Intacto destrói todo o desastre» (*ibidem*). Deste modo, a poetisa sugere uma vitória de Ifigénia ao poder aplicar a sua missão nos portos.

De acordo com Pierre Grimal, o nome Electra representa várias figuras lendárias, tais como Tétis, uma das mais antigas filhas do Oceano, e também uma das plêiades habitantes da ilha Samotrácia.⁸⁹ Consta que Egisto e Clímnestras assassinam o Átrida, mas Electra «livra-se por pouco da morte» (Grimal, 1996: 136). É salva pela mãe, que, todavia, não impede que ela seja tratada como escrava. Sophia inspira-se nesta versão, a mais célebre. Assim, evidencia a dor da jovem: «O rumor do estio atormenta a solidão de Electra // (...) Porque o grito de Electra é a insónia das coisas / A lamentação arrancada ao interior dos sonhos dos remorsos e dos crimes» (Andresen, 1996: 64). Apesar de não aludir à escravidão de Electra, Sophia evoca a necessidade de «justiça dos deuses» (*ibidem*).

Sophia descreve um cenário horrível em torno de Elsinore: «No palácio dos Átridas como em Elsinore / Tudo era cavernoso – as paredes / Eram grossas o espaço excessivo e sonoro / Roucas as vozes da maldição antiga» (*idem*: 347).⁹⁰

Relativamente à Casa das Labdácias, Antígona tem protagonismo exclusivo.⁹¹ Antígona simboliza a reivindicação da justiça. O poema «Catarina Eufémia» constitui também um forte apelo à justiça, na medida em que se inicia com a reflexão sobre este valor e termina com o imperativo de continuar a procurá-la: «O primeiro tema da reflexão grega é a justiça // (...) E a busca da justiça continua» (*idem*: 164). Assim, a poetisa manifesta-se indignada com a morte injusta de Catarina Eufémia, quando estava grávida: «Estavas grávida porém não recuaste // (...) E a terra bebeu um sangue duas vezes puro» (*ibidem*). Sophia estabelece uma

⁸⁹ Cf. Pierre Grimal, 1996: 135.

⁹⁰ Notemos que a história das Átridas se aproxima da história de *Hamlet*, no sentido em que ambas têm um final trágico.

⁹¹ Antígona infringiu as ordens de Creonte ao dar sepultura aos seus dois irmãos Etéocles e Polínices que morreram nas mãos um do outro em campos opostos, na Guerra dos Sete Chefes contra Tebas. Por castigo, Antígona é enterrada viva no túmulo dos seus antepassados, os Labdácidas (cf. Grimal, 1996: 38).

relação entre Antígona e Catarina Eufêmia, pois ambas conheceram um fim trágico e se mostraram corajosas nos seus comportamentos. No momento da morte, Antígona acarinha a jovem, de acordo com as palavras de Sophia: «Eras a inocência frontal que não recua / Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste» (*ibidem*).

III. A OBRA POÉTICA DE EUGÉNIO DE ANDRADE

1. Elementos Cósmicos

Os textos poéticos de Eugénio de Andrade são ricos no que toca à abordagem da temática mencionada. Aliás, alguns dos títulos das suas obras antecipam determinado elemento cósmico. Deste modo, *Mar de Setembro* (1961), *Véspera de Água* (1973), *Memória doutro Rio* (1978) e *Os Sulcos da Sede* (2001) relacionam-se com o elemento líquido.⁹² Sugerindo a Terra, destacam-se *As Mãos e os Frutos* (1948), *A Escrita da Terra* (1974) – na qual o poeta evoca lugares, descrevendo-os e fazendo referências histórico-culturais –, *Matéria Solar* (1980) e *O Outro Nome da Terra* (1988). Por seu turno, *Limiar dos Pássaros* (1976) pode ser entendido como «o livro do frio», na medida em que tudo se dissipa e remete para a ideia de voo e, por conseguinte, ao Ar (Lopes, 2005: 296). Contudo, Vasco Graça Moura considera que, nesta última obra, a Água assume maior relevância.⁹³ As colectâneas seguintes sugerem Fogo: *Obscuro Domínio* (1971), *Véspera de Água* (1973) e *Os Lugares do Lume* (1998). De acordo com Óscar Lopes, o primeiro é um «livro de fogo, dionisíaco e labiríntico» e o segundo trata de «um fogo diluído em água» (Lopes, 2005: 296).

Embora alguns títulos das obras reenviem para determinado elemento, o certo é que, *grosso modo*, todas as colectâneas tocam em motivos pertencentes aos quatro elementos cósmicos. Por vezes, os elementos cósmicos fundem-se, como veremos.

1.1. Água

A Água é o elemento mais plurissignificativo no universo poético de Eugénio de Andrade e tem também merecido interesse na teoria psicanalítica.⁹⁴ De entre os inúmeros simbolismos deste princípio vital, a Água adquire na poesia os sentidos erótico e bíblico, quando grafada no plural. De facto, «a mãe das Musas helénicas, Mnemósine» brota das águas, depois de os mortos a terem afogado no rio Letes (Lopes, 2005: 294).

Tendo em conta que a Água é símbolo primordial da vida, Eugénio de Andrade não encontra a realização pessoal junto da amada, atendendo a que «A manhã às vezes fica longe» e o poeta perde-se «então por caminhos de água» (Andrade, 2005: 193). A tristeza invade-o e

⁹² A colectânea *Memória doutro Rio*, para além de se associar ao elemento fluvial, evidencia igualmente a passagem do tempo, um retorno simbólico às «origens do pensar ocidental» (Ferreira, 2005: 306).

⁹³ Cf. Vasco Graça Moura, 1987: 124.

⁹⁴ Cf. Óscar Lopes, 2005: 293.

as lágrimas são inevitáveis: «Alta tristeza de cabelo de água, / é no meu rosto que se demora – / meu coração / escreve na noite como quem chora» (*idem*: 49). Tal sentimento justifica-se, visto que o poeta não encontra a correspondência amorosa, apesar de, por momentos, interpretar sinais de mútua contemplação ocular: «Eu sentia os seus olhos beberem os meus / longamente bebiam, bebiam» (*idem*: 465). Contudo, podemos entender que, no final do poema, o sujeito poético fica debilitado, sem qualquer luz ou Água.

O erotismo por vezes associado à Água é uma das características poéticas de Eugénio de Andrade.⁹⁵ Por isso, escreve: «vê como a nudez cresce» e cresce também a água (*idem*: 184). Na verdade, ser Homem equivale a ser Água, isto é, «horizonte de desejo» (Sousa, 1992: 95). O poeta manifesta em múltiplos poemas esta faceta: «Tudo lhe doía / de tanto que lhes queria // (...) na véspera de ser homem / na véspera de ser água» (Andrade, 2005: 149-50). Avança ainda com um pedido, envolvido por misteriosas palavras: «passam as águas / dóceis / do verão. // É tempo / já as amoras sangram / é tempo ainda // abre-me as portas do teu corpo / ó meu amor» (*idem*: 182). Água, neste contexto, pode traduzir-se na «valorisation féminine, sensuelle et maternelle», cantada já por poetas românticos alemães (Chevalier e Gheerbrant: 1982: 381). Portanto, a Natureza e a amada partilham a doçura do Verão.

Na análise textual devem ser tidos em consideração dois pares de motivos: Água e ardor e Água e Verão.⁹⁶ Do primeiro par, destacamos para exemplificação a passagem: «Esta inocência de água / pede-te ardor» (Andrade, 2005: 179). Identificamos, pois, a alusão à Água associada a um lascivo desejo. Do segundo par, escolhemos os versos: «o verão tem os nomes todos do mar» e ainda: «Despeço-me do verão junto às águas / frias do norte – / (...) deixai-me arder» (*idem*: 385 e 447). Notemos que tanto o mar como o Verão comportam vitalidade.

Na referência a partes do corpo, o poeta identifica a boca ou os lábios, utilizando um verbo «aliterante, redundantemente labializado» (Lopes, 2005: 294). Trata-se do verbo «beber», um dos mais expressivos da sua obra: «Levar-te à boca, / beber a água / mais funda do teu ser» (Andrade, 2005: 145). O poeta bebe também dos olhos que observa meticulosamente: «Há quem tenha aqueles olhos, / a água funda desses olhos. / Como eu. / Para beber até ao fim» (*idem*: 443-4). Em síntese, Eugénio de Andrade enfatiza o verbo, associando-o a uma relação de intimidade, que expressa também no poema «Corpo habitado» do livro *Obscuro Domínio*: «Corpo num horizonte de água // (...) Corpo para beber até ao fim – / meu oceano breve / e branco, / minha secreta embarcação» (*idem*: 146-7).

⁹⁵ Cf. Carlos Mendes de Sousa, 1992: 91.

⁹⁶ Cf. *ibidem*.

Existem outros vocábulos recorrentes e expressivos em Eugénio de Andrade, sugerindo Água. São exemplo os verbos molhar e escorrer, e os nomes mar, rio, fonte, barco, navios, chuva, orvalho e lágrimas.⁹⁷

O poeta relaciona também a imagem de um corpo a um rio: «E sempre um corpo / sempre um rio; // (...) E tudo era água, / água, / desejo só de um pequeno charco de luz» (*idem*: 109). Fazendo uma comparação entre o rio e o destinatário da ordem que profere, afirma: «Ama / como o rio sobe os últimos degraus / ao encontro do seu leito» (*idem*: 118). Efectivamente, a subida do rio representa o regresso à origem divina.⁹⁸ Neste contexto, o poeta pede à amada um amor incondicional.

No livro *Branco no Branco* (1984), existem manifestações do elemento líquido sob a forma de mar e de ondas. O primeiro traduz a «dynamique de la vie» e as ondas a ruptura da vida monótona, ou os altos e baixos dela (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 623). Neste sentido, Eugénio de Andrade escreve: «O mar. O mar novamente à minha porta. / (...) onda após onda, / perfeito e calmo, depois, // contra as falésias, já sem bridas» (Andrade, 2005: 365). Ao chegar ao mar, o poeta toma contacto com uma realidade amorosa diferente daquela que desejaria: «não, nem o cheiro acidulado e bom / do corpo, depois do amor, / pelas ruas a caminho do mar, ou o despenhado silêncio // da pequena praça, / como um barco, o sorriso à proa; // não, é só um olhar» (*idem*: 363). O mar é equiparado a um corpo feminino devido ao movimento das ondas: «O mar – sempre que toco / um corpo é o mar que sinto / onda a onda / contra a palma da mão» (*idem*: 442). O mar chega a ser animizado: «Às vezes o mar é uma figura branca / cintilando entre os rochedos. / Não sei se fita a água / ou se procura / um beijo entre conchas transparentes» (*idem*: 68).

A fonte, para além de estar tradicionalmente relacionada com a origem, em Eugénio de Andrade identifica-se também com a metáfora do desejo.⁹⁹ Assim, redige: «Como a noite sobe às fontes, / assim regresso à água» (*idem*: 141).

Por vezes, o poeta associa a Água às estações e aos meses do ano. Assim, alude a uma situação vivenciada na época mais quente: «É no verão, repito. / Estás sentada no terraço / e para ti correm todos os meus rios» (*idem*: 161). Na verdade, a vida do poeta só faz sentido perto da amada, pelo que o fluir do rio se traduz no percurso imaginário, que o sujeito poético realiza de modo a unir-se a ela, porque «o cume é a água» (*idem*: 191). Portanto, tal elemento é extremamente valorizado. Por razões naturais, o Outono é uma época de envelhecimento e

⁹⁷ Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 59, 23, 46, 194, 12, 56, 185, 200, 64 e 51.

⁹⁸ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 449.

⁹⁹ Cf. Carlos Mendes de Sousa, 1992: 99.

de melancolia; tais características coincidem também com àquela que é associada a um metal precioso: «Quando o Outono / já não pode senão a melancolia / é que o rumor da água / inunda os lábios de ouro» (*idem*: 100). Com a chegada da Primavera, eis que o tempo e o estado de espírito rejuvenescem: «É Março ou Abril? / É um dia de sol / perto do mar, / é um dia / em que todo o meu sangue / é orvalho e carícia» (*idem*: 106). De facto, o sangue é o âmago da vida tal como a Água, pelo que os versos transcritos reflectem a energia semelhante ao tempo primaveril.¹⁰⁰

A Água é também «symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues» (Chevalier e Gheerbrant, 1982 : 381). Daí que o poeta considere que o seu corpo é «um percurso de água» (Andrade, 2005: 180). Ele mesmo não tem consciência de onde ou em que estado se encontra. Por isso, divaga: «sobre as noites havia outras colinas / ou talvez não talvez apenas dormisse com os lóðãos sobre o coração» (*ibidem*).

Em sentido etimológico, a navegação implica água, mas Eugénio de Andrade socorre-se de uma metáfora de desejo, ao recorrer ao verbo da família do nome: «a boca sossegada onde apetece // navegar ou cantar, ou simplesmente ser / a cor de um fruto» (*idem*: 82).

No poema «As Palavras Interditas» da obra homónima, há uma separação física do poeta e do «tu» do poema. Por essa razão, a comunicação não é possível, apesar de existir uma forte motivação para tal: «Os navios existem, e existe o teu rosto / encostado ao rosto dos navios. / Sem nenhum destino flutuam nas cidades, / partem no vento, regressam nos rios» (*idem*: 56). Embora o navio represente a segurança numa «traversée difficile», nas circunstâncias em que é apresentado, a teoria não corresponde à realidade (Chevalier e Gheerbrant, 1982: 991). O poeta, para não sofrer com a ausência da amada, afasta-se das «Ondas de sombra» e conforma-se com a sua situação, porque o simples facto de amar aquele ser, fá-lo iluminar-se espiritualmente: «Amo-te... E entram pela janela / as primeiras luzes das colinas» (Andrade, 2005: 56). Todavia, ao tomar consciência da interdição de comunicar, fica deveras amargurado: «Dói-me esta água, este ar que se respira, / dói-me esta solidão de pedra escura» (*ibidem*).

Importa ainda acrescentar que Óscar Lopes considera que «é na água que *navegam* as palavras» (Lopes, 2005: 294). Por sua vez, Eugénio de Andrade refere-se a um «surdo, subterrâneo rio de palavras» (Andrade, 2005: 50). Deste modo, a Água está claramente relacionada com as palavras.

¹⁰⁰ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 584.

1.2. Terra

De acordo com Óscar Lopes, a Terra reúne dois sentidos distintos em Eugénio de Andrade: a materialidade (ou a maternidade) e a ruralidade, em particular a aldeia onde nasceu, Póvoa de Atalaia.¹⁰¹

Reportando-se ao espaço rural, Carlos Mendes de Sousa recorre a uma imagem sugestiva para caracterizar o elemento terrestre: «terra grávida» (Sousa, 1992: 61). A gravidez assume, naturalmente, um sentido figurado, já que as plantas, as flores e os frutos são a semente da terra *mater*, onde se colhem «os abrunhos maduros» (Andrade, 2005: 167). A Terra madura e fértil é realçada: «a terra estava exausta» (*idem*: 366).

Em termos de vegetação, destacam-se as flores, as folhas e as árvores. Assim, são várias as referências a anêmonas, açucenas, mimosas, nardos, ao cravo oferecido por um rapazito à mãe, aos cardos, às magnólias, à erva, aos juncos, às folhas e ainda outras ocorrências, como aos lírios e aos jasmims.¹⁰² De entre o conjunto de flores, as rosas são as privilegiadas; simbolizam a vida, a alma e o amor.¹⁰³ Na poesia eugeniana, tais flores associadas à mãe, traduzem, sobretudo, o amor que o poeta nutre pela progenitora: «ainda aperto contra o coração / rosas tão brancas / como as que tens na moldura» (*idem*: 48). Comparando a beleza da amada à Natureza, Eugénio de Andrade escreve: «Se pudesse, coroava-te de rosas / neste dia – / de rosas brancas e de folhas verdes, / tão jovens como tu, minha alegria» (*idem*: 27). O poeta afirma ser o criador de elementos da Natureza para fazer feliz a amada: «Foi para ti que criei as rosas. / Foi para ti que lhes dei o perfume. / Para ti rasguei ribeiros / e dei às romãs a cor do lume» (*idem*: 22). As rosas abertas, por sua vez, consubstanciam-se com a manifestação do amor que sente: «Nem os olhos sabem que dizer / a esta rosa de alegria / aberta nas minhas mãos / ou nos cabelos do dia» (*idem*: 81-2).

O poeta ama a Natureza, por isso, consegue ler-lhe os sinais: «Árvore. Árvore. Um dia serei árvore. / Com a maternal cumplicidade do verão. / Que pombos torcazes / anunciam» (*idem*: 360). O desejo de ser árvore está em comunhão com os elementos cósmicos, sendo que ela representa a regeneração do cosmos.¹⁰⁴

¹⁰¹ Cf. Óscar Lopes, 2001: 106. Aprofundaremos o apego de Eugénio de Andrade à aldeia natal e à mãe nas recordações da infância (cf. *infra*, pp. 65-71).

¹⁰² Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 68, 371, 187, 191, 192 e 194.

¹⁰³ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 822.

¹⁰⁴ Cf. *idem*: 62.

Os animais assumem relevo nesta obra poética.¹⁰⁵ Evidenciam-se os cavalos, os cães, as cegonhas, as cabras e, de certo modo, as aves, embora elas também possam corresponder ao Ar. Assim, o poeta confia: «Vejo ao longe os meus dóceis animais. / São altos e as suas crinas ardem» (*idem*: 140). Os cavalos são uma presença importante, sobretudo a partir do livro *Obscuro Domínio*. A referência, por exemplo, ao «baiozinho» abarca o sentido da afetividade, já que os cavalos são os animais da sua eleição e fazem-lhe falta: «Só o cavalo, só aqueles olhos grandes / de criança, aquela / profusão da seda» (*idem*: 356). Têm também uma veiculação sexual:¹⁰⁶ «Cavalo de fogo escouceia, relincha» (*idem*: 281). A andorinha é vista com a mesma significação: «a seda de uma andorinha roçando / o ombro nu» (*idem*: 362). As cabras, por sua vez, são os animais que mais fazem lembrar a sua infância.¹⁰⁷ Sobre estes animais que, por vezes, se confundem, com a própria terra seca, recorda: «Por caminhos de cabras descias // (...) Era a perfeição» (*idem*: 352). Paralelamente, reunindo um conjunto de animais num mesmo poema, Eugénio de Andrade reflecte sobre as cegonhas que pousavam na terra, os cães de que a amada tinha medo e ainda sobre «o baiozinho que então namorava» (*idem*: 354-5). Neste contexto, Vergílio Ferreira entende que Eugénio de Andrade aborda ocasionalmente o elemento telúrico, à semelhança de Miguel Torga.¹⁰⁸

No poema «Frutos», da colectânea *Pequeno Formato* (1977), Eugénio de Andrade enumera diversos frutos, privilegiando a tangerina, «pelo sabor, pela cor, / pelo aroma das sílabas», aspecto que vem sublinhar o valor musical desta poética, como veremos (*idem*: 549). Também no poema «Natureza-Morta com Frutos» do livro *Ostinato Rigore* (1964), os frutos são animizados: «o sangue matinal das framboesas // (...) Cada bago de uva sabe de cor / o nome dos dias todos de verão» (*idem*: 124). Assim, os frutos, pelas suas propriedades maravilhosas, são contemplados com admiração pela manhã, pelo sol e pela lua: «A manhã cheia de brilhos e doçura / debruça o rosto puro na maçã. // Na laranja o sol e a lua dormem de mãos dadas» (*ibidem*). O amadurecimento dos frutos simboliza a plenitude e o seu apodrecimento significa a morte. Portanto, tanto os Homens como os frutos caem no chão,

¹⁰⁵ Eugénio de Andrade é o escritor português das aves (cf. Mancelos, 2008: 206). À semelhança de escritores estrangeiros, o poeta partilha a paixão pelos pássaros. O dramaturgo Shakespeare apresenta também uma variedade de aves presentes nos seus textos: águias, rouxinóis, corvos, cucos, falcões, perdizes, gansos, cotovias, pardais, papagaios, patos, galos, faisões, abutres e cisnes (cf. *idem*: 209). Por seu turno, o poeta português exalta a sabedoria das águias, das cegonhas e dos falcões (cf. Andrade, 2005: 493). Demonstra também a beleza dos cisnes e o deleite que os melros lhe proporcionam (cf. *idem*: 602 e 589). Notemos ainda que Eugénio de Andrade alude a Keats e ao canto maravilhoso e melodioso do rouxinol. Paralelamente, o poeta português experimenta o sentimento de felicidade ao escutar «o chilrear da ave e a melancolia por ser tudo passageiro» (Mancelos, 2008: 214). Sublinhemos, por último, a aproximação do poeta a Yeats e a Mallarmé, pelo fascínio que nutrem pelos cisnes (cf. *idem*: 205).

¹⁰⁶ Cf. Carlos Mendes de Sousa, 1992: 32.

¹⁰⁷ Cf. *idem*: 84.

¹⁰⁸ Cf. Vergílio Ferreira, 2005: 306.

enfraquecidos: «como frutos de sombra sem sabor / vamos caindo ao chão apodrecidos» (*idem*: 33).¹⁰⁹

Eugénio de Andrade caracteriza a mãe, tendo em conta os motivos identificados com a Terra: «em ti havia / a harmonia / dos frutos e dos animais» (*idem*: 45). Além disso, socorre-se da capacidade imagética, que sugere a presença do Surrealismo, para evidenciar a maturidade da progenitora: «Pelos seus braços caíam / frutos maduros de outono» (*idem*: 43). Assim, o poeta metamorfoseia o corpo da mãe em frutos, à semelhança da descrição que Cesário Verde faz da rapariga da giga no poema «Num Bairro Moderno».

A Terra e as palavras articulam-se num «Universo fecundo» (Sousa, 1992: 63). O poeta procede a uma catarse através da metáfora terrestre: «terra onde os versos vão abrindo / meu coração» (Andrade, 2005: 27).

1.3. Ar

Na abordagem ao elemento Ar, Eugénio de Andrade alude à espessa ondulação do vento e do Ar: «um aroma, apenas um aroma, / tornava espesso o ar» (Andrade, 2005: 387).

O poeta recorre a outras expressões para descrever o movimento do vento («vagarosa floração do ar») e ainda para evidenciar a passagem do tempo: «De todas essas pedras, todas, / uma só, onde passa o vento, / escolho para meu uso e alegria» (*idem*: 316 e 104).

Com uma metáfora sugestiva, «manto do ar», Eugénio de Andrade sugere a possibilidade do toque concreto no vento, pois que o manto pode ser tocado, mas o Ar não, reforçando a proximidade com este elemento cósmico (*idem*: 328). Ele é ainda evocado através da existência imaginária de uma casa aérea: «Ergue-se aérea pedra a pedra / a casa que só tenho no poema. // A casa dorme, sonha no vento» (*idem*: 125).

A mãe e a amada são presenças poéticas relacionadas com o Ar. Com efeito, o poeta crê que a alma da progenitora voa até ao seu encontro, de modo a continuar perto dele depois de morta.¹¹⁰

Paralelamente, a inexistência de correspondência amorosa, leva o poeta a procurar no indefinido, no Ar, aquela que ama: «É um dia de Maio? / É um dia em que tropeço / no ar / à procura do azul dos teus olhos» (*idem*: 107). Uma vez que não a encontra, ressent-se emocionalmente; a sua alma fica sem a luz das estrelas. Aliás, elas fazem parte de si: «Elas doíam-me, as estrelas», como se tivesse «casa no ar» (*idem*: 321). Apesar de habitar num

¹⁰⁹ Também os sonhos e as lágrimas dos Homens se vão perdendo (cf. Andrade, 2005: 25 e 90).

¹¹⁰ Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 89.

lugar onde o Ar lhe dói, «O desejo, o aéreo e luminoso / e magoado desejo latia ainda» (*idem*: 449). De facto, a solidão é a sua permanente companhia: «O ar, / em cada rua o ar, / dança comigo» (*idem*: 488). Na verdade, por mais que persista na sua busca, parece não achar o que pretende, ainda que o tempo passe: «Vem o vento / e ninguém sabe se virá mais cedo / o inverno» (*idem*: 500). O poeta teme que no futuro a sua situação emocional e sentimental piore, à semelhança da estação mais fria e ventosa, que parece avizinhar-se.

As aves têm a particularidade de voar e cantar, pelo que estão em harmonia com o Ar. Por isso, em *Branco no Branco* lê-se: «É dentro de ti / que toda a música é ave» (*idem*: 353). Tendo em conta que o voo das aves se relaciona com o céu e a Terra, podemos entender a música como um privilégio celestial, a que os Homens têm acesso.¹¹¹ Aliás, Eugénio de Andrade coloca em assídua proximidade as aves e os anjos: «Agora as aves voltam, são nos ramos / altos a matéria / mais próxima dos anjos» (*idem*: 322).

1.4. Fogo

O Fogo pode ser entendido em duplo sentido. De acordo com a acepção literal, traduz-se na presença do lume que acalenta, motivo reiterado na poesia de Eugénio de Andrade.

Atendendo ao significado metafórico, o calor, a luz, as estrelas, o relâmpago, o ardor, a paixão, ou simplesmente o brilho constituem exemplos de motivos utilizados pelo poeta.

O erotismo predomina na abordagem do Fogo. Deste modo, o sujeito poético conhece o desejo «onde nasce o sol, / onde nasce a lua», pois ambos emitem luz (Andrade, 2005: 108). O desejo do poeta mantém-se desde a infância até ao seu momento de escrita: «Eu tinha dois ou três anos, tenho agora sessenta, e o apelo da luz é o mesmo, como se dela tivesse nascido e só ela não pudesse deixar de regressar» (*idem*: 395-6).

A visão de partes do corpo que ardem reporta-se ao «desejo de uma relação totalizadora» (Sousa, 1992: 129). Assim, dando ênfase ao olhar, retrata o «lume dos olhos / a luzir no espelho» (Andrade, 2005: 132). Na mesma linha de pensamento, recorre ao espelho para demonstrar o reflexo do seu olhar e do feroz tigre: «os olhos calmos, onde o tigre demorava o ardor dos seus, eram os meus, multiplicados por que não sei que espelhos» (*idem*: 416). O acto de escrita é também revelador de uma condição emocional: «Levanto a custo os olhos da página; / ardem; / ardem cegos de tanta neve» (*idem*: 451). Neste poema, o Fogo não está associado ao calor, mas ao frio da neve (Água), ou seja, à paixão não correspondida.

¹¹¹ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 695.

Segundo Jung, a boca e o Fogo têm uma profunda relação, sobretudo quando são utilizadas expressões que relacionam a boca ao incêndio ou à Água.¹¹² Eugénio de Andrade não abdica desta concepção, como prova a seguinte passagem: «Vinha do mar, a sua boca ardia» (*idem*: 450). Também os lábios apresentam uma significação idêntica: «esse ardor da luz / sobre os lábios, quando os lábios são / rumor de sol nas ruas, o teu sorriso» (*idem*: 466). O Fogo manifesta-se igualmente nos ombros do poeta: «nos meus ombros sinto o ardor / da sua respiração» (*idem*: 162). Por sua vez, as suas mãos são «cúmplices do sol» e os dedos adivinham o «ardor / do silêncio» (*idem*: 326 e 451). O poeta alude ainda a outras partes do corpo: «Não é o mar, não é o vento, é o sol / que me dói da cintura aos sapatos» (*idem*: 588). Noutra passagem, refere-se ao Fogo em vez do motivo solar: «o fogo reunido na cintura» (*idem*: 149). O poeta sintetiza que arder faz parte da «nossa vocação», pelo que revela à amada que a «queria para lume» (*idem*: 466 e 106).

No que respeita ao ciclo das estações, há uma correlação entre tempo e ardor. O Verão é a época mais quente e luminosa. Contudo, o poeta sugere o fim dessa estação, através da metáfora do rio: «O ardor / do verão caiu ao rio» (*idem*: 450). Por seu turno, o Outono é tempo de envelhecimento e de nostalgia: «setembro envelhecia // com tanto ardor tanto ardor tanto» (*idem*: 201). O ardor outonal pode ser também entendido como uma metáfora do próprio ardor do poeta, ilustrado, aliás, em muitos poemas.

1.5. Fusão dos Elementos Cósmicos

Iniciamos esta secção com a citação de um comentário de Arnaldo Saraiva que, do nosso ponto de vista, explicita a confluência de elementos cósmicos na obra poética de Eugénio de Andrade:

«Terra e ar, água e fogo conjugam-se para enquadrar e desafiar o homem, que veio da terra (húmus), que vive “rente ao chão”, mas que pode, pelo amor, ou pela criação, elevar-se à condição divina. O fascínio dos mitos cósmicos convive assim na poesia eugeniana com o fascínio dos mitos solares» (Saraiva, 2005: 58).

De facto, para além de tratar cada um dos elementos cósmicos separadamente, Eugénio de Andrade realiza a sua fusão harmoniosa. No poema «Em louvor do fogo», da colectânea *Obscuro Domínio*, podemos verificar num mesmo poema a condensação dos elementos

¹¹² Cf. *idem*: 123.

cósmicos: «Arde a luz // (...) As palavras ardem, / a púrpura das naves // O vento, / onde tenho a casa / à beira do outono. / O limoeiro, as colinas. // Tudo arde» (Andrade, 2005: 148). Enquanto elemento primordial, o Fogo associa-se metaforicamente ao Ar (o vento), à Água (as naves), e à Terra (as colinas).¹¹³ A junção de todo o universo constitui uma manifestação do seu desejo de totalidade.¹¹⁴

O poeta, por vezes, associa os elementos cósmicos às palavras, já que elas são a génese da escrita. Por isso, escreve: «Assim eu queria o poema: / fremente de luz, áspero de terra, / rumoroso de águas e de vento» (*idem*: 124). Paralelamente, é também com elas que descreve com metáforas uma situação idílica: «Havia ali um cursinho de água, / muros caídos sílaba a sílaba, / um olhar que na fuga se faz ave, o apagado coração de lume – / são exemplos, só exemplos da língua» (*idem*: 446).

Encantado com a Natureza, o poeta dirige-se a um «tu», para partilhar da contemplação que os rodeia: «Vê como brilha a estrela da manhã, / como a terra / é só um cheiro de eucaliptos / e um rumor de água / vem no vento» (*idem*: 122). Sugerindo a perfeição da amada, acrescenta: «Tu és a água, a terra, o vento, / a estrela da manhã és tu ainda» (*ibidem*).

O poeta utiliza diversas expressões que marcam a presença de dois ou mais elementos. Destacamos duas, a título de exemplo: «Boca da terra» e «terra molhada» que colocam em evidência os elementos líquido e o terrestre (*idem*: 43 e 50). Este último é frequentemente colocado em sintonia com o Fogo: «a terra inocente / abre-se ao ardor / de oiro de uma flauta» (*idem*: 120). Assim, a sugestão do erotismo está patente, tal como no verso: «Sobre a mesa a fruta arde» (*idem*: 366). De facto, os poemas espelham várias alusões à Terra que arde.¹¹⁵

Com menos constância, assiste-se à fusão do Fogo e do Ar: «Que luz é esta, que não responde, / e só ao vento», isto é, o poeta não se sente correspondido pela amada que procura, ou pela luz (Fogo) dela (*idem*: 372).

Amar implica também sofrer, pelo que o poeta considera que «poupar o coração / é permitir à morte / coroar-se de alegria» (*idem*: 119). Deste modo, determina a morte a quem se apaixonou: «Morre / de ter ousado / na água amar o fogo» (*ibidem*). A Água simboliza, neste contexto, a Vida, o Fogo a Paixão.

¹¹³ Cf. Carlos Mendes de Sousa, 1992: 124.

¹¹⁴ Cf. *idem*: 123.

¹¹⁵ Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 120.

2. Da Vida e da Morte

Eugénio de Andrade apresenta um entendimento particular da vida e da morte. Coloca em comunhão os dois conceitos, convertendo «a morte na vida», sobretudo quando se refere à mãe (Lopes, 2001: 34).

De facto, o poeta não crê na morte em absoluto; aliás, «A morte não existe: / tudo é canto e chama» (Andrade, 2005: 76). Assim, não há barreiras entre ele e a mãe falecida: «Mãe, já nada nos separa. / Na tua mão me levas, / uma vez mais, ao bosque onde me sento / à tua sombra» (*idem*: 89). Na verdade, a mãe morre, mas continua vivo o sentimento do poeta por ela. Podemos afirmar, em certa medida, que ela vive, por ser uma presença reiterada no seu pensamento. O facto de lhe dirigir a palavra reforça a ideia de que é possível manter viva a memória de alguém inerte. Neste contexto, é legítimo considerar que entre mãe e filho não há um afastamento definitivo: «Não sei como vieste. / Mas deve haver um caminho / para regressar da morte» (*idem*: 92). Ela representa uma espécie de fantasma, que surge, metaforicamente, para lhe dar alento.

No entanto, Eugénio de Andrade, parece-nos, não acredita no eterno retorno, nem numa vida para além da morte: «O outro sabia. / Tinha uma certeza. / Sou eterno, dizia. // Eu não tenho nada. / Amei o desejo / com o corpo todo. // Ah, tapai-me depressa. / A terra me basta. / Ou o lodo» (*idem*: 257-8). Ignora, pois, «o lado de *lá* da morte» e toda a angústia que ela proporciona àqueles que estão «do lado de *cá*» (Ferreira, 2005: 307). Assim, faz um juízo de valor sobre aqueles que acreditam no preceito filosófico de Nietzsche: «Elas são as Mães, ignorantes da morte mas certas da sua ressurreição» (Andrade, 2005: 414). Para elas, a morte relaciona-se com a tristeza e o desespero, dissimulado pela falsa esperança de um regresso ao mundo dos vivos.

Viver implica necessariamente passar por momentos desagradáveis, pelo que a libertação do sofrimento constitui um momento positivo para os que chegam ao fim da vida, mas não para aqueles que choram os entes queridos que partem: «Com os mortos só poderemos ter delicadeza, mas o caminho por onde seguem é-nos hostil desde o primeiro passo» (*idem*: 430). Possivelmente, para atenuar o sofrimento que a morte da mãe lhe causa, o sujeito poético inspira-se nela e exalta-a, como se ambos ainda partilhassem o mesmo espaço. Podemos então supor a existência de uma «morte sem morte» (Lourenço, 2005: 112). Assim, ao invés de representar a dor, a morte é identificada com a alegria e com «outra forma de designar a origem ou o amor» (*ibidem*). A morte não é, por isso, um estado meramente físico, mas também um estado de alma.

Por seu turno, ter vida significa ter *anima*, pelo que «Quem não amou / está morto» (Andrade, 2005: 110). Deste modo, a vontade de viver do poeta depende do mundo e de um «tu» que o faça feliz: «Tu e ele fazem parte da mesma harmonia, são irmãos nessa fome de viver» (*idem*: 417). Como é óbvio, a vida não é sempre marcada pela alegria. Há momentos em que o ser humano é atingido pela dor, pela melancolia, pela decepção, pela solidão; em suma, por sentimentos que o levam a uma fragilidade psicológica, a uma morte interior: «Esses mortos difíceis / que acabam de morrer / dentro de nós» (*idem*: 506). A morte de alguém que nos é próximo abala-nos e Eugénio de Andrade, na passagem seguinte, pressente-a: «Não sei quem, nem em que lugar, / mas alguém me deve ter morrido. / Senti essa morte num arrepio da tarde» (*idem*: 598).

Tendo em conta que a morte é uma certeza que atinge o ser humano, o poeta redige uns versos em jeito de conselho, no intuito de que ele não tema a fortuita morte: «Não tenhas medo: nenhum rumor, / mesmo o do teu coração / anunciará a morte; / a morte / vem sempre doutra maneira / alheia / aos longos, brancos / corredores da madrugada» (*idem*: 122). De facto, a morte chega inesperadamente, «passeia nos quartos / ronda as esquinas, entra nos navios» (*idem*: 61). No entanto, as crianças e os animais não morrem.¹¹⁶ Elas, pela capacidade de viverem intensa e despreocupadamente; eles, pela acção instintiva. Reportamo-nos, evidentemente, a uma morte da alma, ou a um estado de desalento. Por oposição aos sujeitos referidos, o Homem pode morrer interiormente, pela insatisfação pessoal, pela dor que se estende dia após dia: «Vê como se morre devagar / neste inverno / que se aproxima da cintura» (*idem*: 325). A falta de correspondência amorosa parece conduzir ao mal-estar emocional: «Respira-se mal / rente à poeira, / mortos os lábios» (*idem*: 171). Utilizando uma sinédoque, o sujeito poético refere-se à morte de uma parte do corpo para justificar a ausência de desejo. Equipara ainda a vida à morte, no sentido em que não se sente com vigor: «A minha morte é este vaguear contigo / na parte mais débil do meu corpo» (*idem*: 66).

Ainda que emocionalmente frágil, o poeta «lutava para negar a morte» (*idem*: 574). Por um lado, procura realizar-se amorosamente; por outro, recusa a morte da figura materna, atendendo a que continua a dirigir-se a ela, com monólogos sentimentais, ou recordando diálogos proferidos no tempo da plenitude. Ela é exaltada frequentemente, o que leva a crer que a vida vence a morte no universo poético eugeniano.

Conclui-se que Eugénio de Andrade não entende a morte como o fim de tudo, visto que as memórias permanecem, sobretudo em *Coração do Dia* (1958). Contudo, a sapiência

¹¹⁶ Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 437.

clássica da certeza da morte e da brevidade da vida também está difundida em diversos poemas, como veremos a seguir.

2.1. A Efemeridade da Existência

Todo o ser que nasce inevitavelmente morre e, desde cedo, se apercebe que caminha para o fim da vida. Assim, a vida é, na generalidade, «uma história triste» (Andrade, 2005: 32). Tal sentimento justifica-se pela certeza de que ninguém é eterno: «Os meus amigos começam a morrer» (*idem*: 324). Também o poeta, um dia, fechará o seu ciclo existencial: «Eu vou com as aves», pois, «só na morte não somos estrangeiros» (*idem*: 48 e 379).

Mais do que abordar o tema da própria morte, Eugénio de Andrade salienta, implicitamente, a morte de seres queridos com quem viveu momentos de felicidade. Se, por um lado, é agradável recordá-los, por outro, também é penoso ter a certeza de que o tempo é irreversível e os que desapareceram não regressarão. Neste sentido, «*El sonido de la memoria es ambiguo*; pero, cuando se trata de la celebración del deseo y de los cuerpos, de la irreplicable luz de cal de la infancia, habrá de inclinarse más del lado de la tristeza, del reconocimiento de las pérdidas» (Casado, 2005: 282-3; nossos itálicos).

A fugacidade e fragilidade da vida são sugeridas pelas estações do ano. O Outono, por essência, é a época mais nostálgica: «Outono, pássaro de melancolia / Num céu sem cor que não promete nada» (*idem*: 50). Não obstante, enquanto o ciclo da Natureza dita uma mudança nas estações seguintes, o Homem desconhece o que o espera *post-mortem*. O envelhecimento é uma característica partilhada pela Natureza e pelo Homem como pode ver-se nas metáforas: «Somos folhas breves onde dormem / aves de sombra e de solidão» (*idem*: 28). Portanto, ambos têm a vida seguida da morte: «Não estamos sós: / Setembro traz ainda / um fruto em cada mão. / Mas os homens, as aves e os ventos já não bebem em ti a direcção» (*idem*: 46). Ao contrário dos frutos que podem manter a qualidade ao longo do tempo, o Homem caminha necessariamente rumo à morte.

Além disso, a Natureza possui a capacidade de se regenerar na Primavera. Na verdade, a Natureza tem ciclos de esplendor, decadência e morte; o Homem faz o percurso em linha recta. Contudo, pode ser equiparado aos frutos: «como frutos de sombra sem sabor / vamos caindo ao chão apodrecidos» // Em cada fruto a morte amadurece» (*idem*: 33). Na verdade, os frutos devem ser colhidos quando ficam maduros, sob pena de se degradarem e, consequentemente, se tornem inúteis. As pessoas, por sua vez, também vão «amadurecendo» até morrerem.

A consciência da passagem do tempo evidencia-se no «Poema à Mãe» do livro *Amantes sem Dinheiro*. As rosas, efêmeras como a vida humana, simbolizam o passado, relativo à vida da mãe em harmonia com o poeta. Assim sendo, a sua mágoa deve-se ao sentimento de irrecuperabilidade dos momentos que viveu com ela. No presente, o poeta relaciona-se com ela, apenas através do pensamento ou da imaginação: «o nosso amor é infeliz. // Tudo porque perdi as rosas brancas / que apertava junto ao coração / no retrato da moldura» (*idem*: 47). Trata-se de um amor em ausência de uma das partes envolvidas. Na realidade, tudo passa: «Esta névoa sobre a cidade, o rio, / as gaivotas doutros dias, barcos, gente / apressada» (*idem*: 142). Como salientámos, no ponto relativo aos elementos cósmicos, o fluir do rio é similar ao fluir do tempo, pois ambos derivam involuntariamente. Também os pássaros e os barcos acentuam a ideia de passagem.

A passagem do tempo associa-se ainda a um jogo de luzes e de sombras.¹¹⁷ Se a sombra corresponde à morte, ao abandono ou à tristeza, a luz corresponde à vida.

Na verdade, «viver é iluminar // de luz rasante a espessura do corpo / a cegueira do muro» (*idem*: 361). Portanto, a luz representa a realidade, a iluminação do mundo. No entanto, toda a humanidade convive com a ideia certa do fim da vida. Neste contexto, o comum dos mortais, em algum momento da vida, ao invés de ser rodeado de claridade, de luz ofuscante, vive envolto num estado emocional, em que a sombra e o sofrimento predominam. Na verdade, é doloroso para o poeta conformar-se com a morte da mãe: «Que morte é a sombra deste retrato, / onde eu assisto / ao dobrar dos dias, / órfão de ti e de uma aventura suspensa?» (*idem*: 59) Tal como na «Alegoria da Caverna» de Platão, as sombras representam o mundo das essências, a falsa realidade, uma fotografia é a representação de uma parte da realidade, mas não a substitui de modo algum. A durabilidade dos dias do poeta parece prolongar-se, devido à nostalgia que o invade perante a ausência da mãe. Assim sendo, a morte (sombra) de quem nos é próximo, influencia o nosso ego: «Por mais solar / que seja o coração chega-se sempre / a isto – / e isto tem forma de elegia / onde um rio e outro vão morrendo» (*idem*: 537).

Em suma, o tempo é irreversível, tal como o retorno à vida, o que agudiza a dor do poeta, porque já não poderá estar em comunhão com aqueles que ama, em particular com a mãe. Por isso, reflecte sobre a passagem do tempo e a consequente impossibilidade de viver momentos pretéritos.

¹¹⁷ Cf. Carlos Mendes de Sousa, 1992: 37.

3. Memórias

Numa entrevista a António Oliveira, a 20 de Julho de 2001, na Foz do Douro, Eugénio de Andrade deixa claro que apesar de ter vivido apenas 8/9 anos em Castelo Branco (Póvoa de Atalaia), é aí onde centra as suas obsessões poéticas.¹¹⁸

Na verdade, o avô tinha uma propriedade alentejana repleta de rebanhos, pastores próxima de um ribeiro que passava pela aldeia. O poeta relembra com felicidade a infância vivida nesse espaço e transpõe para a poesia o reflexo dessas memórias. Quando se refere à água tem presente o ribeiro que passava pelo monte que foi do seu avô, onde várias vezes mergulhou. Do mesmo modo, o vento, os pastores e os rebanhos são fruto de uma recordação, que preenche o cenário idílico da sua infância. Podemos então concluir que, na aldeia da Beira Baixa onde Eugénio de Andrade passava sempre as suas férias grandes estão presentes motivos fundamentais da sua obra.

Quando vai estudar para Coimbra, o ambiente da cidade não o fascina mas, como vivia numa grande quinta nos arredores da cidade, sentia, de certa forma, um retorno às origens, pois estava novamente rodeado de árvores e de animais, o que não acontecia quando morava em Lisboa e no Porto. Por isso, a sua poesia valoriza o contacto com o campo.

O poeta revisita, também, o passado a partir das sensações musicais, do odor, do gosto ou da imagem; deste modo, renascem as suas emoções nostálgicas.¹¹⁹ O ambiente campestre e a recordação da mãe constituem uma síntese dos motivos que conduzem o poeta a viver tal estado emocional. De facto, outrora «era a perfeição» (Andrade, 2005: 352). Portanto, o poeta encontra na escrita um refúgio para recordar o que o fascinava.

3.1. O Campo

Como vimos, Eugénio de Andrade orgulha-se de ter vivido os primeiros anos da sua vida no campo. É sobre esse período de tempo que incide, sobretudo, a sua inspiração. Efectivamente, a felicidade e a harmonia da sua infância e juventude são transpostas para a poesia: «Sim, eu conheço, eu amo ainda / esse rumor abrindo, luz molhada, / rosa branca. Não, não é solidão / (...) É juventude. Juventude ou claridade. / É um azul puríssimo, propagado, / isento de peso e crueldade» (Andrade, 2005: 74). À infância associam-se a plenitude, a esperança e a ausência de dor.

¹¹⁸ Cf. António Joaquim da Silva Oliveira, 2005: Anexo 1.

¹¹⁹ Cf. *idem*: 395.

Sublinhe-se que o apego à terra e aos motivos presentes na herdade do avô é constantemente lembrado com apreço: «Tudo me prende à terra onde me dei: / o rio subitamente adolescente, / a luz tropeçando nas esquinas, / as areias onde ardi impaciente» (*idem*: 44). Surge, deste modo, um espaço real e aprazível, capaz de converter o sujeito lírico num ser humano mais feliz, por ter tido o privilégio de contactar com a Natureza: «Agrada-me estar aqui, falar de árvores» (*idem*: 317). Da ruralidade alentejana, o poeta destaca «um amieiro. / Depois uma azenha. / E junto um ribeiro» (*idem*: 12). Efectivamente, as árvores e o ribeiro correspondem a uma paisagem que o encanta; tal como as três casas «Entre os pinheiros» (*ibidem*). Como se determinasse o próprio destino, salienta: «Pouco importa o nome: / para nascer / escolhi um rio» (*idem*: 165). Neste contexto, a poesia de Eugénio de Andrade é visual, realista e circunscreve-se a motivos que o fazem recordar os momentos primordiais da sua existência.

Apesar de geograficamente distante da sua terra natal, o poeta sente que as memórias felizes não são afectadas; pelo contrário, são rejuvenescidas, no sentido em que a visualização da realidade actual ou imaginária é submetida a uma evocação de momentos de plenitude: «Da janela avista-se a torre / sobre as águas, as águas da infância / ou da loucura, // pois não há outros assim tão inocentes, e tão próximas / do coração da terra» (*idem*: 318). Paralelamente, o poeta escreve que, por vezes, acorda «com doze ou treze anos», na idade em que os «olhos do pastor» chamavam por ele (*idem*: 335). Uma vez mais se verifica a projecção do passado no presente através do poder actualizador da memória.

A par da vegetação e do ribeiro, os animais campestres também fazem parte das suas memórias. Destacam-se as cabras subindo as falésias e os felinos povoando os campos.¹²⁰

Abordando a inocência das crianças, o poeta escreve: «Uma criança canta / contemporânea apenas / das águas lentas» (*idem*: 212). Na realidade, os mais pequenos têm a capacidade privilegiada de verem e aproveitarem o lado mais aprazível da vida, sem pensarem na passagem do tempo, como sugerem as águas que correm devagar.

Numa alusão a tempos remotos, o poeta evoca ainda a própria infância, através da animização da noite: «Criança adormecida, ó minha noite, / noite perfeita e embalada / folha a folha, noite transfigurada, / ó noite mais pequena do que as fontes, / pura alucinação da madrugada / – chegaste / nem eu sei de que horizontes» (*idem*: 21). A noite adquire uma conotação positiva, porque é caracterizada com uma adjectivação que qualifica a criança: «pequena» e «pura». Podemos afirmar que a chegada da noite, neste caso, designa a

¹²⁰ Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 480 e 284.

recordação de si mesmo quando era um menino, rodeado de folhas e de fontes, que funcionam como sinédoque de toda a Natureza da Póvoa de Atalaia.

Importa salientar que Eugénio de Andrade faz uma retrospecção sobre a sua vida e coloca na infância o núcleo da sua aquisição de conhecimento: «Sei agora como nasceu a alegria, / como nasce o vento entre os barcos de papel / como nasce a água ou o mar / quando a juventude não é uma lágrima» (*idem*: 74). Esta asserção enfatiza a importância das raízes rurais.

Numa outra perspectiva, pensar na infância agudiza o mal-estar presente, já que o tempo é irreversível e, portanto, o poeta consciencializa-se que jamais poderá reviver a infância: «Choveu hoje muito sobre a minha infância» (*idem*: 265). A chuva traduz, neste contexto, a metáfora das lágrimas do poeta.

A terra é também entendida como a *mater*: «Ó sabor eterno, / ó imortal sabor / dos frutos da terra, / materno, solar / rumor de alegria: / apetece morrer, / morrer ou cantar» (*idem*: 103). A referência simultânea à morte e ao canto justifica-se tendo em conta que o poeta se sente completo no ambiente campestre exaltado. Deste modo, pretende unir-se à Terra, ou mesmo à figura materna.

3.2. A Mãe

A origem da vida pressupõe a existência de uma mãe e de um pai. Todavia, Eugénio de Andrade enfatiza apenas a primordial importância da figura materna na sua vida, desde a mais tenra idade. Ela constituiu também «uma espécie de imagem tutelar que se prolongará por toda a produção poética» do escritor (Marinho, 1989: 163).

Neste contexto, o poeta transporta consigo a figura materna, *ante e post-mortem*. Quer num tempo, quer noutra, guarda com carinho a memória daquela que o deu à luz. Assim, socorre-se do verbo «fecundar», para aludir ao seu nascimento, num ambiente campesino.¹²¹

No poema que abre a colectânea *Primeiros Poemas* (1977), o uso do refrão convoca a figura materna: «Tinha um cravo no meu balcão; / veio um rapa e pediu-mo / – mãe, dou-lho ou não?» (Andrade, 2005: 11) De certo modo, evidencia a sua dependência na tomada de decisões de natureza amorosa e a real cumplicidade entre mãe e filho: «só não dei o coração; / mas se o rapaz mo pedir / – dou-lhe ou não?» (*ibidem*)

¹²¹ Cf. *idem*: 24.

Eugénio de Andrade destaca duas casas que fazem parte da sua infância: «uma na Eira, outra no Adro», sendo que as lágrimas e as estrelas representam a casa da Eira e a Música do harmónio a casa do Adro (*idem*: 37). O poeta nasceu na primeira casa, mas depressa a família se mudou para a segunda. Embora modestas e apenas com duas divisões, é com agrado que recorda tais habitações: «Ainda há poucos anos vi essas casitas onde eu e a mãe começámos a ser um do outro» (*ibidem*-8).¹²²

Contudo, o poeta relata um episódio traumático, quando ficou sozinho em casa, desprotegido e atormentado sem sequer poder contar com a companhia da Ti Ana que morava perto de si e que com frequência o acolhia: «Ó mãe, mãe... – Mas a mãe não vinha. Não havia mãe. Havia só a porta fechada. Ó mãe, ó mãe... – E a casa deserta. Pelas frinchas da porta via a manhã lá fora» (*idem*: 39). Embora saliente tal incidente infeliz da sua infância, não é menos verdade que desculpabiliza e admira aquela que o deu à luz e criou com amor e à força de muito labor para o sustentar. Por isso, como forma de gratidão, Eugénio de Andrade oferece-lhe os seus versos. Notemos que o título do livro *Amantes sem Dinheiro* (1950) expressa, de antemão, um dilema vivenciado entre o poeta e a estimada mãe: por um lado, o amor entre ambos e o desejo da mãe e do filho estarem juntos e, por outro, a necessidade de ela se afastar para labutar e, assim, sobreviver dia após dia. Neste contexto, é com angústia e desalento que o sujeito poético descreve momentos aflitivos da sua infância e apela à mãe para não o abandonar. O sofrimento passado, devido às carências económicas, é sugerido, identicamente, pela imagem da chuva: «Choveu muito hoje sobre a minha infância / as sílabas tropeçam no escuro / assim o trigo / cresce sobre o rosto de minha mãe» (*idem*: 265).

O mar é uma referência essencial nas memórias de infância do poeta. Ele é materno:¹²³ «O mar. O mar novamente à minha porta. / Vi-o pela primeira vez nos olhos / de minha mãe, onda após onda, / perfeito e calmo depois» (*idem*: 365). A associação Mãe – Mar sugere que, tal como a Água simboliza a vida, a mãe é aquela que lhe proporcionou: «Nas águas rumorosas da memória / contigo acabo de nascer» (*idem*: 124).

Por seu turno, as aves simbolizam a distância física existente entre o poeta e a progenitora: «Suportas mal o ar, dividido / entre a fidelidade que deves // à terra de tua mãe e ao quase branco / azul onde a ave se perde» (*idem*: 353). De facto, nesta reflexão, o poeta manifesta o seu desagrado pela separação forçada da mãe, que se encontra próxima do azul do

¹²² Na verdade, na entrevista a António Joaquim da Silva Oliveira, Eugénio de Andrade revela ter tido uma infância feliz (cf. Oliveira, 2005: Anexo 1).

¹²³ A obsessão do poeta pela mãe é sugerida, por vezes, por metáforas reiteradas. Os elementos cósmicos, sobretudo relacionados com as memórias dos seus primeiros anos de vida, colocam-se no contexto das imagens empregadas.

céu, ou no branco das nuvens, por onde as aves percorrem. O seu desenraizamento da terra natal agudiza também o mal-estar emocional.

Todavia, num dos poemas mais belos dedicados à mãe, Eugénio de Andrade salienta os aspectos que o inquietam de algum modo, mesmo depois da presença materna se encontrar apenas no seu pensamento: «No mais fundo de ti, eu sei que traí, mãe. // Tudo porque já não sou o menino adormecido / no fundo dos teus olhos // (...) Não me esqueci de nada, mãe. / Guardo a tua voz dentro de mim» (*idem*: 47-8). Outros versos evidenciam a importância de tal mulher na vida do poeta:

«A chuva, outra vez a chuva sobre as oliveiras. / Não sei por que voltou esta tarde / se minha mãe já se foi embora, / já não vem à varanda para a ver cair, / já não levanta os olhos da costura / para perguntar: Ouves? / Oíço, mãe, é outra vez a chuva / a chuva sobre o teu rosto» (*idem*: 218).

A valorização da figura materna evidencia-se no facto de as obras do poeta lhe serem dedicadas. Com efeito, no livro *Coração do Dia* destaca uma epígrafe em sua memória, o que revela a afectividade e o apreço nutridos por ela.

O poeta manifesta uma enorme mágoa pela partida da mãe, não só pela forma como se expressa, mas também pela frequência de sons nasais, que acentuam a melancolia e a dor da perda. A referência a um tempo chuvoso intensifica também a nostalgia, que persiste com a lembrança de diálogos que tivera em situações idênticas à apresentada na transcrição. Ciente de que a mãe jamais voltará a ouvir o cair da chuva, a dor agudiza-se; e o ciclo da Natureza deixa de fazer sentido, simplesmente, porque falta aquela que o contemplaria junto do poeta.

O profundo afecto pela progenitora não fica debilitado com a sua morte: «E a certeza de que a sepultura / é uma cova onde cabe o coração» (*idem*: 24). Na verdade, recorre sempre a palavras ternas para falar dela e da relação existe entre ambos.¹²⁴

Com a ausência da mãe, o poeta deixa-se dominar pela nostalgia: «ainda oiço a voz: / Era uma vez uma princesa / no meio de um laranjal...» (*idem*: 48). Paralelamente, sente-se dominado pela angústia e pelo vazio afectivo: «os juncos / (...) Crescem no meu coração esburacado» (*idem*: 437). Tendo em conta que ela é o centro da sua vida, perdê-la significa a morte de uma parte de si. Por isso, a imagem dos buracos do coração reflecte a impossibilidade de se sentir um ser humano preenchido sentimentalmente, mas também um sentimento de fragmentação reforçado por essa incompletude. Face a tal situação, o poeta

¹²⁴ Portanto, ao contrário do que considera José Pacheco Pereira, a memória do poeta não é «uma forma de silêncio ou de morte», atendendo a que pode dar a conhecer as suas memórias através da palavra ou da Literatura (Pereira, 2005: 221).

imagina como seria agradável voltar a ter a presença da mãe perto de si: «Às vezes era bom que tu viesses. / Falavas de tudo com modos naturais: / em ti havia / a harmonia / dos frutos e dos animais» (*idem*: 45). Nos versos citados, sobressaem a bondade e a harmonia associados à mãe, assim como a sua sintonia com elementos animais e vegetais.

Os laços profundos que unem o poeta à memória da mãe intensificam, porventura, a presença do complexo Édipo em diversos textos.¹²⁵ Algumas das expressões que emprega reportam-se ao incesto. Assim, escreve: «Sobre o teu corpo caio. / (...) na água esparsa dos dias / e faz das peónias uma chuva de oiro / ou a mais incestuosa das carícias» (*idem*: 179). Na mesma linha de pensamento, o sujeito poético procede a uma introspecção: «Ninguém saberá que estiveste onde só estive / o incestuoso coração da água / menos real que confundido» (*idem*: 265). Carlos Mendes de Sousa, enfatizando esta temática, coloca em evidência a dualidade do filho gémeo da mãe, como se mãe e filho fossem um só.¹²⁶ Na verdade, a relação entre ambos é estreita, sugerindo, de certo modo, a permanente união umbilical. A propósito, o poeta redige um verso revelador dessa consciência de apego materno: «Abandona a placenta o calor do estábulo» (*idem*: 264).¹²⁷

3.3. A Presença do Motivo da Infância na Ficção Narrativa

A obra *Rosto Precário* (1979) revela explicitamente aspectos autobiográficos de Eugénio de Andrade.¹²⁸

Assim, o poeta privilegia a aldeia onde nasceu, na Beira Baixa. Aí adquire os primeiros conhecimentos, longe do fascínio das letras, próximo dos pássaros, do vento, das águas e dos amieiros, não fosse ele descendente de camponeses.¹²⁹ O ambiente de simplicidade, que o rodeava, influencia a forma como percepciona os textos que escreve. Ela é, na verdade, concebida a partir da harmoniosa conjugação de vocabulário elementar, das imagens e da

¹²⁵ O complexo de Édipo é, segundo Freud, a teoria do desenvolvimento psicossexual mais importante. Define-se, *grosso modo*, pela identificação da criança com o progenitor do mesmo género. A criança interioriza e desenvolve o amor, o ciúme e o medo pelo progenitor do género oposto. De acordo com o psicanalista, todas as crianças vivem o drama familiar identificado com o complexo de Édipo. Originariamente este é reconhecido pelos dois horrendos crimes cometidos pelo rei de Tebas: matar o pai e casar com a mãe.

¹²⁶ Cf. Carlos Mendes de Sousa, 1992: 161.

¹²⁷ Todavia, a ausência do pai na escrita do poeta, leva a crer que o complexo de Édipo é anulado (cf. Margarido, 2005: 29). Na verdade, o poeta considera que a mãe assume também o papel masculino: «Disseram-me que morreste, e que foste meu pai. É capaz de ser verdade, e ultimamente tenho imaginado como terias morrido» (Andrade, 2005: 271). Portanto, a mãe ocupa um espaço crucial na obra de Eugénio, enquanto o pai é quase uma figura inexistente e com pouca relevância poética.

¹²⁸ *Rosto Precário* resulta da compilação de respostas que Eugénio de Andrade recuperou de entrevistas concedidas a várias personalidades.

¹²⁹ Cf. Eugénio de Andrade, s/d: 416.

melodia que sugere. O poeta serve-se das suas memórias para com mestria as transpor na escrita. Afirma, portanto, que todas as suas obsessões poéticas se devem às suas vivências: «À minha mãe e àquele lugar onde os meus sentidos despertaram uma luz atravessada por um chiar de bois pelas quelhas, a caminho das terras baixas dos lameiros» (Andrade, s/d: 393). Por isso, acrescenta que regressa sempre àquela fonte, embora tenha morado em várias cidades.

O escritor demonstra estar grato pela vida que a mãe lhe proporcionou, naquele tempo «que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante» (*idem*: 398). A relação entre ambos desde cedo se fortaleceu. Eugénio de Andrade, consciente do quanto a mãe trabalhava, aprendeu a desprezar o luxo.¹³⁰ Portanto, receber de presente umas sandálias compradas a um contrabandista era razão para ficar contente, já que as dificuldades económicas da pequena família eram autênticas.¹³¹

Eugénio de Andrade recorda, pois, com carinho a voz da mãe e as melodias populares e infantis que ela lhe cantava. Esta era, naquele tempo, a única forma de aceder à literatura. Na verdade, o poeta contactou desde cedo como as línguas portuguesa e castelhana, já que a avó materna era espanhola:

«Mamita deve ter sido a primeira palavra que aprendi inteirinha, e tal palavra pertence a uma cultura que eu viria a amar sobremaneira. Nos romances que minha mãe me cantava, quando era pequeno, as perplexidades entre o português e o castelhano eram frequentes, e tais perplexidades agravaram-se no resto da minha infância e começos da adolescência, já em Lisboa» (*idem*: 400-1).

Sublinhemos que embora Eugénio de Andrade não revele acentuado interesse pela literatura infantil e pelo próprio universo da criança, escreveu dois livros infantis: *História da Égua Branca* (1977) e *Aquela Nuvem e Outras. Poemas* (1986).

¹³⁰ Cf. *idem*: 398.

¹³¹ Cf. *idem*: 400.

4. O Texto Musical

A Literatura e a Música são duas Artes análogas em alguns aspectos. Eugénio de Andrade apresenta marcas de «uma poesia que é música ou, reversivamente, uma música que é poesia» (Sousa, 1992: 136).

Como salientámos, Eugénio de Andrade colhe a influência musical do simbolista Camilo Pessanha e possui uma escrita única no contexto português. Pode equiparar-se à Música de Mozart no sentido em que «ela é luz, oiro, plenitude, diálogo da promessa matinal com ardor maduro, ou latejante, dos frutos, ou do corpo humano acordado para o seu próprio milagre arterialmente rumoroso» (Lopes, s/d: 422). O gosto de Eugénio de Andrade por Mozart, leva-o a imaginar o músico e o estorninho em sua sala. Metaforicamente, até o pássaro poisando no piano, pretendia conhecer o instrumento, o que reforça a importância e o interesse pela música.¹³²

São bastantes os títulos de poemas de Eugénio de Andrade que reenviam para o domínio musical. Elencamos, por isso, alguns: «Acorde», «Adágio», «Canção», «Canção infantil», «Canção breve», «Canção para minha mãe», «Canção desesperada», «Canção com gaivotas de Bermeo», «Canção escrita nas areias de laga», «Introdução ao canto», «Canto rouco», «Cantar», «Canto firme», «Outra canção», «Última canção», «É assim a música» e «Outros ritmos, outros modos».

A sonoridade de cada poema está subjacente por meio da regularidade aproximativa de sons vocálicos e consonânticos. As repetições silábicas ou frásicas, as aliteraões, as onomatopeias, a prosódia, e também a entoação conferem musicalidade aos poemas. Também a tendência para o número reduzido de versos e de estrofes, assim como a preferência pela métrica simples, contribuem para o ritmo melodioso, estilo que facilmente fica no ouvido do leitor. Os poemas breves têm a particularidade de ser, por norma, bastante musicais. Ressaltamos um exemplo: «Tenho o nome duma flor / quando me chamas. / Quando me tocas, / nem eu sei / se sou água, rapariga, / ou algum pomar que atravessai» (Andrade, 2005: 25). Assim, o número das sílabas métricas de cada verso (7-4-4-3-7-9) tem movimentos harmoniosos de altura melódica variável.

Eugénio de Andrade desperta a musicalidade poética recorrendo também à dimensão oral da linguagem, concomitante com a lírica que o faz lembrar a «primitiva plenitude»

¹³² Cf. *idem*, 2005: 286.

(Reynaud, 2004: 296). Todo o poema «Frutos» da colectânea *Pequeno Formato* (1997) exemplifica a espontaneidade típica das canções populares: «Pêssegos, pêras, laranjas, / morangos, cerejas, figos, / maçãs, melão, melancia, / ó música dos meus sentidos, / pura delícia da língua» (Andrade, 2005: 548-9).

Não descuremos, contudo, que a trama semântica dos poemas se harmoniza com a musicalidade. Efectivamente, «Le rythme et les sonorités donnent une autre dimension aux mots; à celle de l'image, s'ajoute l'audition» (Oliveira, 2005: 339). Deste modo, a repetição sequencial da cor confere musicalidade ao poema e reforça a importância da tonalidade, no contexto: «ó leito onde corri / azul azul azul / à tua sombra» (Andrade, 2005: 111).

Também a tripla repetição do adjectivo e do substantivo sugere o movimento do vento e a navegação: «onde passa o vento, // livre livre livre, // (...) e / bruscamente / um rumor de sangue: // mar, // barcos barcos barcos» (*idem*: 158-9). Na verdade, as consoantes laterais líquida [l] e vibrante [r] relacionam-se com o murmúrio da água e a sua fluidez. A fricativa labiodental sonora [v] também sugere a passagem. Quando repetido sucessivamente, o fonema aproxima-se de uma onomatopeia: «as aves verdes vieram desvairadas / beber neles julgando serem fontes» (*idem*: 20). A propósito, o verbo «beber» tem em si uma redundância silábica, pelo que reforça a musicalidade e se associa ao gorgolejo. A fricativa surda [f] sugere, por sua vez, a ferocidade: «Anoitecidas águas / em febre em fúria em fogo / arrastam-me para o fundo» (*idem*: 170). Por seu turno, a aliteração da sibilante surda [s] traduz o equilíbrio lento e o mistério: «E de súbito desaba o silêncio. / É um silêncio sem ti» (*idem*: 88). O poeta serve-se ainda de sons surdos para evidenciar a tristeza e a solidão; porém, embora sonoros, os sons nasais sugerem melancolia: «Queria falar contigo / dizer-te apenas que estou aqui, / mas tenho medo, / medo que toda a música cesse / e tu não possas olhar as rosas» (*idem*: 92). Contrariamente ao habitual, nos versos seguintes predominam as oclusivas: «Com a luz, com a cal / do verão entornada pela casa, / com essa música / tão amada e bárbara, / com a púrpura correndo / de colina em colina / (...) sagra-te príncipe a vida» (*idem*: 437). O poeta busca o equilíbrio dos poemas evitando as oclusivas mais ásperas. Privilegia antes as aliterações orais e as fluidas como o [l], o [r] ou o [f] e, naturalmente, os sons vocálicos. Estes destacam-se sobretudo em versos curtos: «Não sou senão sobre o teu corpo / um fulgor / de sol ou sangue ou sal» (*idem*: 357).

No texto poético, a colocação das palavras não é fruto do acaso. O significante e o significado complementam-se e constroem a literariedade. Eugénio de Andrade revela sentir-se inspirado ao escrever e transpõe para o papel as sensações que o invadem: «Respiro-as, lento, apaziguado. Essas vogais altas, estas vogais brancas» (*idem*: 292). O poeta necessita,

pois, de um estado emocional propício para a elaboração de textos que pareçam naturais e regulares, tal como a respiração. Noutra passagem, o poeta dá cor às palavras: «vogais de um azul tão apaziguado» (*idem*: 328), recordando o célebre soneto «Voyelles» de Rimbaud.¹³³

A inspiração e o talento poéticos não descuram, todavia, o cuidado trabalho do verso. Tendo em conta que escrever implica esforço, em alguns momentos, o poeta reflecte sobre essa realidade: «A corrosiva música das vogais que te devora / o silêncio do muro / às vezes quase azul / o verão afinal onde o ar é mais duro» (*idem*: 261). Efectivamente, em *Rosto Precário*, Eugénio de Andrade afirma escrever «por crises», isto é, às vezes aproveita bem o tempo, outras vezes, desperdiça-o (*idem*, s/d: 419). Chega a repudiar os próprios textos. Nessa situação, para aliviar o mal-estar momentâneo, afasta-se dos textos, nos tempos livres, e ocupa-se com outras actividades que lhe dão prazer: ler, ouvir música ou conviver com os amigos. Porém, quando a ocasião o exige, mesmo não tendo nenhum método ou superstição, o poeta persegue «o poema até à exaustão» e reescreve «os textos obsessivamente» (*ibidem*). Acrescenta ainda a importância da musicalidade do poema: «Em mim, o ataque do poema é de ordem musical. Uma palavra é como a nota que procura outras para um acorde perfeito» (*ibidem*-20). Cada sílaba é pensada e trabalhada para manter a sonoridade do poema, o mais próximo possível do ideal: «Toda a manhã procurei uma sílaba. / E pouca coisa, é certo: uma vogal, / uma consoante, quase nada» (*idem*, 2005: 502).

Quando se sente inspirado, a escrita flui naturalmente: «É outra vez a música, / é outra vez / a música que me chama, / outra vez esse esplendor / quase animal / que me procura / e comigo se faz alma» (*idem*: 459). Por vezes, a própria música é um forte estímulo à criação poética de Eugénio de Andrade.

A Música e a palavra revelam afinidades: «Perdera-me dessa música tão perto da fala» (*idem*: 273). Por isso, Eduardo Lourenço considera que «Falar de um poeta é reenviar o eco atenuado da particular música que a sua poesia deixa em nós» (Lourenço, 2005: 67). Quer a Arte musical, quer a literária têm a capacidade de transmitir subtilezas. Assim, o poeta redige: «Como se nada dissesse vai / afinal dizendo tudo. / Assim: fluindo, ardendo até ser / fulguração – por fim / o branco silêncio do deserto. / Antes porém como sílaba trémula, /

¹³³ Transcrevemos o soneto, «Voyelles», para evidenciar a aproximação de Arthur Rimbaud a Eugénio de Andrade no que respeita à associação palavra – cor: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, // Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; // U, cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtes semées d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux; // O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / — O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!» (Rimbaud, 1983: 53).

volta a romper, ferir, / acariciar a mais longínqua das estrelas» (Andrade, 2005: 562). A sinestesia é, obviamente, uma das figuras de estilo mais expressivas em Eugénio de Andrade. No trecho destacado, podemos identificar a sugestão da visão, da audição e do tacto. Estas associações sinestésicas denunciam, porventura, no poeta português uma influência baudelairiana, tal como ela é traduzida no célebre poema «Correspondances».

O canto é um nome colocado, simultaneamente, ao dispor da Música e da Literatura. Quer uma quer outra permitem transmitir emoções: «De palavra em palavra / a noite sobe / aos ramos mais altos // e canta o êxtase do dia» (*idem*: 126). Por vezes, o poeta procura a plenitude das palavras poéticas por meio da simplicidade dos conceitos utilizados (e.g. a referência ao esplendor do dia) e coloca-as em harmonia musical. No intuito de destacar a beleza do mundo, socorre-se da linguagem musical. Neste sentido, cabe ao poeta «escutar as palavras, discernir nelas uma música que mais ninguém, antes dele, escutara, tal como é sua missão recolhê-las e refazê-las nessa outra concha mais pura que é o poema» (Reis, 2002: 167). Não obstante, compete também ao leitor interpretar as palavras do poeta: «canção, vai para além do quanto escrevo / e rasga esta sombra que me cerca» (Andrade, 2005: 31).

O poema «Adeus» de *As Palavras Interditas* (1951) é construído por paralelismos regulares, no início de cada estrofe (epanáfora): «Como se houvesse uma tempestade» // (...) Como se houvesse uma criança cega // (...) Como se a noite viesse e te levasse // Como se houvesse menos nuvens sobre as nuvens» e ainda uma estrutura paralelística com frases disjuntivas: «ou, se preferes, a minha boca nos teus olhos. // (...) ou, se preferes, a tua boca clara» (*idem*: 57). Para além do modo conjuntivo se relacionar com a dúvida, a presença de sons nasais aumenta o estado de melancolia do poeta. As entoações do poema têm audibilidade mesmo «numa leitura muda» (Lopes, 2001: 20). De facto, todo o poema está envolvido em torno de uma melodia muito fluida; cada frase tem uma entoação, que facilmente fica no ouvido, graças às repetições frásicas. O silêncio da amada incomoda o poeta, por não corresponder às suas expectativas: «eu falei em neve, e tu calavas / a voz onde contigo me perdi» (Andrade, 2005: 57). Aliás, o poema aponta para a partida, a separação e a distância: «digo-te adeus, como se não voltasse / ao país onde o teu corpo principia» (*ibidem*).

Notemos ainda que o quiasmo é um recurso estilístico que pressupõe também harmonia musical, ténue e dispersa.¹³⁴ Identifica-se um em «Palavras Interditas» da colectânea homóloga: «Os navios existem, e existe o teu rosto / encostado ao rosto dos navios» (*idem*: 56).

¹³⁴ Cf. Eduardo Prado Coelho, 2005: 98.

Como verificámos, o equilíbrio entre a música e as palavras é relevante em Eugénio de Andrade, pelo que «prétend récupérer la magie et la séduction des premiers sons (la voix de la mère et de son de l'harmonium)» (Oliveira, 2005: 341). Assim, associa o nascimento da poesia e da música à voz e às palavras balbuciadas pela mãe. Inspirando-se na musa, o poeta projecta na escrita as suas memórias em linguagem poética. «Trazes o harmónio, / a masculina / música roubada às fontes» (Andrade, 2005: 502). A música é, na verdade, uma das suas obsessões da infância. Seguindo este fio condutor, animiza-a e identifica-a com a sua essência: «É outra vez a música, / é outra vez / a música que me chama, / outra vez esse esplendor / quase animal / quase me procura / e comigo se faz alma / ou primeira manhã sobre as areias» (*idem*: 459). As melodias do passado invadem-no «irrompendo da terra» (*idem*: 44).

A Natureza é idêntica à Música, no sentido em que também é composta por melodias, identificadas pelo chilrear dos pássaros e o cair da chuva: «As primeiras chuvas estavam tão perto / de ser música» (*idem*: 460).

Paralelamente, a música retratada por Eugénio de Andrade também é feita de silêncios ou pausas: «E de súbito desaba o silêncio. / É um silêncio sem ti, / sem álamos, / sem luas. // Só nas minhas mãos / ouço a música das tuas» (*idem*: 88). A música representa um meio de comunicação quase telepática, visto que o poeta ouve a música ou as palavras melodiosas da mãe, sem estar em contacto com ela. O poeta é fascinado pelo silêncio, uma vez que o canto é um exercício difícil.¹³⁵ Na verdade, por vezes, a palavra é inacessível, mas os silêncios também fazem parte da música, porque permitem comunicar: «Aproxima a boca da nascente: / não te importes / se for silêncio só / o que te chega aos ouvidos: / é música / ainda» (*idem*: 513).

Eugénio de Andrade articula, recorrentemente, a música com o desejo físico: «Procuro-te: fruto ou nuvem ou música / Chamo por ti, e o teu nome ilumina / as coisas mais simples: o pão e a água, / a cama e a mesa, os pequenos e dóceis animais» (*idem*: 64). Do mesmo modo, o poeta «Invoca o fogo, a claridade, a música / dos flancos» (*idem*: 351). Noutro poema, associa a música ao fogo, tocando, mais uma vez, no tema do amor carnal: «Música do fogo / em redor dos lábios. // Desatada à roda da cintura // (...) Música das primeiras chuvas / sobre o feno» (*idem*: 139). Notemos ainda que o poeta atinge a plenitude quando concretiza a aspiração de possuir o melhor do mundo – a música.¹³⁶ Ela, por vezes, é identificada com «Um corpo / estendido / nu / na iminência de ser música» (*idem*: 198). Na

¹³⁵ Cf. *idem*: 112.

¹³⁶ Cf. Eugénio de Andrade, 2005: 516.

verdade, o poeta associa a música ao prazer, quando toca na amada: «Se encosto o ouvido à sua nudez, / uma música sobe, ergue-se do sangue, / prolonga outra música» (*idem*: 76).

IV. DIÁLOGOS POÉTICOS

1. Imaginário Cósmico

Atendendo às temáticas aproximadas, aos recursos e procedimentos estilísticos com pontos de identificação, justifica-se a comparação de Sophia e Eugénio de Andrade.

Como comprovámos nos capítulos anteriores, os elementos cósmicos marcam Sophia e Eugénio de Andrade, quer pela referência explícita, quer a partir de motivos poéticos que, aliás, remontam ao tempo primordial: à infância, nos dois casos, e ainda à Grécia Antiga, no que respeita à poetisa.

Como vimos, a Água é um elemento cósmico nas obras poéticas em análise e aparece representada sobretudo pelo mar, pela praia, pelo rio e pela fonte. A relevância de tais motivos, por vezes, atinge o nível da antropomorfização. Assim, Sophia dá voz ao mar: «As ondas quebravam uma a uma / Eu estava só com a areia e com a espuma / Do mar que cantava só para mim» (Andresen, 1998: 81). Eugénio de Andrade, por sua vez, confere vida a objectos petrificados, de modo a sobrevalorizar o elemento natural: «como se o próprio dia se inclinasse, / e gravemente, comedidas, / param as fontes a beber-te a face» (Andrade, 2005: 20).

As ondas, referidas por Sophia associam-se igualmente à passagem do tempo. Seguindo a mesma linha de pensamento, Eugénio de Andrade escreve: «Fonte pura, fonte fria... / (...) assim queria / que fosse meu coração: / fluir na noite e no dia / sem se desprender do chão» (*idem*: 12). O poeta coloca lado a lado o elemento líquido e as estações do ano, pois ambos fluem naturalmente.

O mar descrito por Sophia assume conotações amorosas e funestas: «Mas como és belo, amor, de não durares // (...) Também morre o florir de mil pomares / E se quebram as ondas no oceano» (Andresen, 1998: 185). O mar é evocado na fragmentação das ondas e na sua contínua renovação. De igual modo, o poeta confessa: «Assim é o amor: mortal e navegável» (Andrade, 2005: 155).

Para Sophia, o mar equivale ainda à pureza, à magia infantil, transpostas para a escrita. Representa também a harmonia, por oposição à generalidade das urbes. Assim, a proximidade com o mar traduz a própria catarse: «Esgotei o meu mal, agora / Queria tudo esquecer, tudo abandonar / Caminhar pela noite fora / Num barco em pleno mar» (Andresen, 1998: 87). Também Eugénio de Andrade encontra alento em contacto com a Natureza: «Este sol, não sei se já o disse, / este sol é o mar todo / da minha infância» (Andrade, 2005: 311). Toda a obra

do sujeito poético valoriza nitidamente o espaço campestre relativo ao tempo da plenitude e deprecia a cidade:

«Meti-me por setembro fora, a caminho do fulgor das maçãs, deixando para trás os bruscos golfos da tristeza e uma luz de neve quebrada de vidraça em vidraça. Contemplava a cidade das pontes pela última vez, envolvida por lençóis encardidos e uma névoa que subia do rio para lhe morder o coração de pedra» (*idem*: 303).

Em oposição a Sophia, Eugénio de Andrade associa a Água à amada e ao erotismo. Daí a referência a partes do corpo: «Corpo num horizonte de água // (...) Corpo para beber até ao fim – / meu oceano breve e branco» (*idem*: 147). Por vezes, o poeta recorre à metáfora para traduzir o sentimento de perda ou da não correspondência amorosa: «Com o tempo aproximar-se-ão os rios / e os montes, com o tempo / acabará por te vir comer à mão / a fazer ninho na tua cama / o silêncio» (*idem*: 347). Deste modo, é frequente aludir aos elementos cósmicos para descrever um cenário propício ao amor.

Sophia sente a falta das suas origens, em particular, de uma pessoa que partiu, mas que se mantém viva na sua memória: «Ouve a fonte translúcida da quinta / Cercada de varandas onde a ausência / De alguém eterna mora e se debruça» (Andresen, 1998: 187).

Por sua vez, o poeta destaca a necessidade de partir e de ficar simultaneamente, em determinados momentos. Por um lado, é triste deixar a amada mas, por outro, é inevitável: «Anoitece. Não há dúvida, anoitece. / É preciso partir, é preciso ficar» (Andrade, 2005: 56).

Enquanto Sophia se refere aos aspectos negativos do mar (os monstros), o poeta omite esta temática. Portanto, a poetisa apresenta uma perspectiva mais realista, menos frequente na poesia, cuja função, *a priori*, é expressar os sentimentos. Não obstante, o seu percurso poético aproxima-se do universo maravilhoso, ao revelar que conhece a beleza das profundezas do mar, por nadar de olhos abertos.

As afinidades entre Sophia e Eugénio de Andrade, no que ao elemento aquático diz respeito, observam-se também a propósito da Terra. De facto, os sujeitos poéticos são unânimes em identificar a Terra com a função materna, visto que dela nasce toda a vegetação, indispensável para a sobrevivência.

Sophia, como afirmámos, sugere até que o Homem brota da terra, à semelhança das árvores.¹³⁷ De forma similar, Eugénio de Andrade, tendencialmente mais telúrico, identifica a mãe com a Natureza, por causa do esplendor de ambas: «Iluminou-se o teu corpo na noite /

¹³⁷ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1998: 118.

(...) trazendo os teus cabelos / como a terra traz árvores consigo, / cuidadosamente, maternalmente» (*idem*: 57-8). A vegetação (as flores, as folhas, os frutos e as árvores) associa-se intimamente com o amor materno. Por isso, o poeta chora a sua ausência: «Dos olhos me cais, / redonda formosura / Quase fruto ou lua / cais desamparada» (*idem*: 90).

Sophia recorda nostalgicamente a casa e o jardim, destacando a vivacidade das flores, das cores (o vermelho e o branco), que ainda vivem na sua memória, tal como a praia da Granja.¹³⁸ A casa, voltada para o mar, representa também o lugar absoluto, todo o universo, «o microcosmos, onde se reencontra a essência do macrocosmos» (Malheiro, 2008: 339). Por sua vez, o jardim da infância é o «espelho do Jardim Edénico da Criação» (*idem*: 340). Portanto, os lugares de infância afiguram-se com a perfeição Absoluta, com o jardim criado por Deus para o Homem. Eugénio de Andrade recorda também o espaço campesino e toda a sua harmonia: «já fui essa árvore / essa alegria só prometida às aves» (Andrade, 2005: 320). Assim, crê que a felicidade e a liberdade só são possíveis no seu espaço primordial.

Contrariamente a Sophia, o poeta atribui bastante importância aos animais, pois povoavam a Póvoa de Atalaia e contribuíam para a plenitude da Natureza: «a luz onde as cigarras ao arder / desafiam os cardos, / (...) a poeira onde assomam cabras, / o rasteiro coaxar / das rãs em águas apertadas, / o uivo raro dos cães» (*idem*: 384-5).

Considere-se de seguida a intertextualidade criada pelo elemento cósmico Ar. Quer Sophia, quer Eugénio de Andrade associam este elemento ao estado de espírito. Na impossibilidade de estar com quem ama, o poeta respira um ar que o magoa: «Dói-me esta água, este ar que se respira, / dói-me esta solidão de pedra escura» (Andrade, 2005: 56). Em determinados momentos, Sophia partilha da mesma dor ou visualiza-a noutros seres: «Extinção das vozes que se cruzam / E se perdem na agonia como o vento» (Andresen, 1998: 234). Por vezes, o seu bem-estar emocional é comparado à leveza do vento: «Puro espírito do êxtase e do vento / Que no silêncio da planície dansas [*sic*]» (*idem*, 1995: 28). Por vezes, também aromatiza o ar com odores: «Havia o ar brilhante e perfumado / Saturado de apelos e esperas» (*idem*, 1996: 233).

Os estados de alma vividos pelos poetas também são expressos sob a forma de metáforas climatéricas, em particular, aquelas que revelam o movimento do vento. Neste sentido, Sophia aborda, tendencialmente, a suavidade do vento: «Um verde imóvel sob o nenhum vento / Até à branca praia cor de rosas» (*idem*: 251). Eugénio de Andrade advoga a mesma ideia: «Só no verão / a poeira se levanta assim / sem haver vento» (Andrade, 2005:

¹³⁸ A praia está relacionada com os quatro elementos cósmicos, porque nela convergem o mar, a areia, o sol e o vento (cf. Malheiro, 2008: 65).

564). Valoriza as estações do ano e a frequência natural do vento: «No inverno o vento está como deus / em toda a parte» (*idem*: 576).

O vento tem a peculiaridade de tocar nos Homens. A este respeito, Sophia vê-se invadida por ele: «Nem à vertigem súbita em que morro / Quando o vento da noite me atravessa // Não darei o Teu nome à limpidez» (Andresen, 1998: 71). Na verdade, o sujeito poético reflecte sobre as suas amarguras, à medida que o vento nocturno dá sinal da sua presença, atravessando os pensamentos e/ou o corpo da poetisa. Por seu turno, Eugénio de Andrade animiza o vento, pela sua capacidade de envolver os corpos humanos: «Assim se morre dizia o vento acariciando-te a cintura» (Andrade, 2005: 179). Com base nesta metáfora, o poeta alude ainda ao canto: «O vento devia cantar nos plátanos / com a lua nova, ser mais uma folha / feliz nos ombros o outono. / Mas o vento parecia ter endoidecido: de leste a oeste varria / a rua, varria a noite alegremente» (*idem*: 531-2). De facto, embora o vento possa ser antropomorfizado por cantar, varrer a rua e ser inclusive alegre, também é certo que ele, quando bravio, assemelha-se, obviamente, ao movimento ondulatório e a sons apavorantes.

Embora o vento que destrói não domine nestas obras poéticas, Sophia não descarta essa perspectiva. Por isso, alude a um «Jardim onde o vento batalha» (Andresen, 1998: 83). Nestas circunstâncias, o jardim pode ser destruído pela força do vento, pelo que é passível de uma interpretação associada ao poder e à dominação que se sobrepõe à força humana.

Sendo o elemento Ar o mais próximo do céu, Eugénio de Andrade reporta-se a uma morada celeste, existente na escrita: «ergue-se aérea pedra a pedra / a casa que só tenho no poema. // (...) Uma gaivota passa e outra e outra, / a casa não resiste: também voa» (Andrade, 2005: 125). O poeta associa o Ar à própria imaginação e à capacidade criativa. As aves que sobrevoam o céu representam a liberdade e a efemeridade: «o vento continua / a tarefa das folhas: / cobre o chão de esquecimento. / Eu sei: tu querias durar. / Pelo menos durar tanto como o tronco» (*idem*: 540). Eugénio de Andrade escreve que «Corre o vento» (*idem*: 524); Sophia afirma que «o vento passa» (Andresen, 1998: 61). Portanto, ambos se socorrem do motivo «vento» para determinar a passagem do tempo. A poetisa aborda também essa inevitável realidade na seguinte transcrição: «O poema alguém o dirá / Às searas // Sua passagem se confundirá / Com o rumor do mar com o passar do vento» (*idem*, 1995: 120). A palavra do sujeito poético é transmitida de leitor para leitor, imitando, metaforicamente, o vento e o mar.

Eugénio de Andrade associa o Ar às reflexões: «É como nos sonhos mais pueris: / posso voar quase rente / às nuvens altas – / irmão dos pássaros –, / perder-me no ar» (Andrade, 2005: 582). A imaginação, à semelhança do movimento do vento, não tem limites definidos.

Em Sophia, os pensamentos e as sensações da poetisa andam à deriva: «Mas a alma, dispersa nos sentidos / Sobe os degraus do ar...» (Andresen, 1998: 37). Na verdade, a liberdade associada ao Ar, equipara-se também à liberdade de pensar e sentir. Reforçando este preceito a poetisa afirma: «Desligo da minha alma a melodia / Que inventei no ar» (*idem*: 165). Em parte, defende que controla as emoções, devido à inspiração proporcionada pelo Ar.

O Fogo possibilita também que consideremos diálogos entre as obras poéticas de Sophia e de Eugénio de Andrade. Ambos o metaforizam como fonte de luz. As estrelas, a lua e o sol são motivos recorrentes, o que permite considerá-los poetas apolíneos.

Neste sentido, a poetisa descreve hiperbolicamente o poder solar: «o sol bate no chão e as pedras ardem» (*idem*: 215). A passagem faz lembrar o nascimento do Fogo, a força necessária para irradiar lume com o choque das pedras. O poeta evidencia também apreço pelo referido motivo: «Eu amei esses lugares / onde o sol / secretamente se deixava acariciar» (Andrade, 2005: 316). Animizando-o, identifica-se com ele: «Esse sou eu, / atormentado ramo de sol» (*idem*: 327). O sofrimento do sujeito poético e o sol estão em analogia, visto serem muito intensos: «Os olhos andam ardidos / de melancolia e de sol» (*idem*: 218). A razão da sua inquietação deve-se à decepção amorosa. Deste modo, Eugénio de Andrade serve-se do sol para abordar, mais uma vez, a temática do amor carnal, sob a forma de metáforas: «Na língua que te despe o sol / rente à relva» (*idem*: 192). O Verão, pela sua tendência a temperaturas mais elevadas, está mais próximo do Fogo. O seu término anuncia a ausência de correspondência amorosa e a natural decepção do poeta.

Neste contexto, Sophia socorre-se de uma metáfora, da Natureza de Fogo, para lhe evidenciar o natural fulgor, quando verdejante. Descreve uma tarde de Primavera da seguinte forma: «É Maio ácido e multicolor, / Devorado pelo próprio ardor» (Andresen, 1998: 85). O jardim retratado por Sophia arde de tanto esplendor: «Jardim verde e em flor, jardim de buxo / Onde o poente interminável arde» (*idem*: 92).

Por sua vez, o poeta utiliza o verbo «arder» para aludir à paixão e ao erotismo, por vezes, não correspondidos: «Ao arder nas dunas / eu era dessa areia a luz precária» (Andrade, 2005: 264). As partes do corpo, como a boca, a cintura e os ombros, como vimos, conectam-se com o desejo carnal: «Esse eras tu: inclinação da água. Na margem, / vento areias mastros lábios, tudo ardia» (*idem*: 236).

Embora Sophia não releve o Fogo enquanto símbolo sexual, tal simbologia não é inexistente, como se verifica nos versos: «Lutaram corpo a corpo com o frio / Das casas onde ninguém passa, / Sós, em quartos imensos de vazio, / Com um poente em chamas na vidraça» (Andresen, 1998: 57).

Eugénio de Andrade socorre-se ainda de outros motivos associados ao Fogo, como a noite e a luz lunar: «Aqui conheci o desejo / mais sombrio, / mais luminoso; / a boca / onde nasce o sol, / onde nasce a lua» (Andrade, 2005: 109). O poeta inculca, pois, importância às relações amorosas.

A noite afasta-se da negativa escuridão, por ser contemplada pela lua e pelas estrelas. Deste modo, Sophia considera que a noite «Sem estrelas e sem lua» é estranha (Andresen, 1998: 117). A lua ilumina a noite e contribui para a harmonia da Natureza: «Raios de lua poisam como dedos, / E em seu redor baloçam arvoredos» (*idem*: 124). Também na *Noite de Natal*, Joana segue a estrela cadente (tal como os reis magos) para chegar à casa do amigo Manuel e poder oferecer os presentes. De forma semelhante, no poema «Estrela» do *Livro Sexto* (1962), a poetisa orienta-se pelas estrelas: «Eu caminhei na noite / Entre silêncio e frio / Só uma estrela secreta me guiava» (*idem*, 1995: 113). Portanto, entre a prosa e a poesia há, inevitavelmente, nexos de intertextualidade homo-autoral. A iluminação da noite pela lua e pelas estrelas evidencia-se noutras passagens, razão pela qual a importância dos motivos luminosos é reforçada pela beleza que proporciona e pela antropomorfização: «E eu espantada vi que aquela estrela / Para a cidade dos homens me guiava» (*idem*: 144).

Para concluir esta incursão, debruçamo-nos de seguida sobre a fusão dos elementos cósmicos, frequente em Sophia e em Eugénio de Andrade, como modo de harmonização do universo. De facto, é em complementaridade que os elementos cósmicos atingem a plenitude, visto que a terra precisa da água para se fertilizar, assim como o elemento líquido e o Ar vão de encontro à concepção terrestre e celeste, isto é, à totalidade. Os versos seguintes ilustram a fusão dos elementos cósmicos: «Dia do mar no ar, dia alto / Onde os meus gestos são gaivotas que se perdem / Rolando sobre as ondas, sobre as nuvens» (Andresen, 1998: 169). Sophia identifica-se com todos os elementos, razão pela qual afirma que fazem parte da sua biografia, como já referimos.¹³⁹ Helena Malheiro advoga que Sophia procura a verdade através da «fusão totalizadora do ser com o Ser» (Malheiro, 2008: 11). Neste sentido, acrescenta ainda um quinto elemento alquímico, o Éter, que consiste, *grosso modo*, na busca da perfeição humana, relacionada com o espírito delfico, como salientámos. Com a Quintessência, Sophia procura ainda a «plena comunhão com o universo» (*idem*: 216). Acredita que o mistério da Quintessência consiste em poder viver para além deste mundo: «Como o rumor do mar dentro de um búzio / o divino sussurra no universo / Algo emerge: primordial projecto» (Andresen, 1996: 184).

¹³⁹ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1996: 73.

Por seu turno, Eugénio de Andrade caracteriza a sua musa inspiradora com base nos elementos cósmicos: «Tu já tinhas um nome, e eu não sei / se eras fonte ou brisa ou mar ou flor. / Nos meus versos chamar-te-ei amor» (Andrade, 2005: 22). Deste modo, a perfeição da amada, está em sintonia com os elementos.

Também as palavras do sujeito poético sugerem metáforas cósmicas, pois que a água e o ar fluem. As palavras podem ferir ou queimar como o fogo: «São como um cristal, / as palavras. / (...) um incêndio. / Outras, / orvalho apenas // (...) Tecidas são de luz» (*idem*: 88).

Os elementos cósmicos permitem unir os tempos e os lugares.¹⁴⁰ Desde a infância, a paisagem, em particular a terra, exerce influência sobre Eugénio de Andrade.¹⁴¹ A partir dela, o poeta harmoniza os elementos cósmicos. Paralelamente, Sophia transporta as memórias da sua infância, sobretudo da praia da Granja, e, por isso, realça a Água. Assim sendo, os poetas apresentam uma visão paradisíaca da Natureza.

Concluindo, Sophia privilegia a Água, nomeadamente nos contos infantis, ao passo que Eugénio de Andrade enaltece a ruralidade, a Terra.

¹⁴⁰ Cf. Helena Malheiro, 2008: 31.

¹⁴¹ Cf. Fernando Pinto Amaral, 2005: 114.

2. Atitude Existencial

A transitoriedade da existência e a inelutabilidade da morte são motivos relevantes nos poetas, muito embora a sua abordagem não seja inteiramente coincidente.

Sophia pauta-se segundo os princípios da filosofia neoplatónica. Tendo em consideração a sua crença no Além e na possível ligação dos mundos sensível e inteligível, dirige-se ao Ser divino, pedindo-Lhe perdão, caso não tenha seguido os preceitos passíveis de a levarem à morada celeste,¹⁴² onde o auto-reconhecimento e a tranquilidade existem, por oposição ao que sucede na vida terrena: «Mandai os vossos anos rasgar / Em pedaços o meu ser / E que eu vá abandonada / Pelos caminhos a sofrer» (Andresen, 1998: 40). Deste modo, parece-lhe justo penar no universo terreno, até chegar à vida «perfeita». O adjectivo caracteriza também o Ser que habita, por excelência, o macrocosmos. O Homem que ciclicamente aí permanece guarda reminiscências dessa vivência; e Sophia não descarta a relevância dessas memórias recalcadas da vida espiritual.¹⁴³ Segundo esta perspectiva, a morte corresponde a um agradável refúgio com Deus e também a um renascimento.

Ao contrário de Sophia, Eugénio de Andrade revela-se poeticamente mais voltado para a reflexão sobre a morte de seres queridos. Espera por um regresso daqueles que partiram, ciente de que a morte não permite o regresso físico, mas meramente a lembrança e um retorno imaginário, personificado pelas portas que se abrem: «entre os veios do sono e da memória procuram-te: à vertigem do ar / abrem as portas» (Andrade, 2005: 166). O sujeito poético recusa assimilar a morte ao esquecimento. De facto, os seres animados podem partir, mas permanecer vivos na memória de quem os recorda: «É hora de fazer milagres: / posso ressuscitar os mortos e trazê-los / a este quarto branco e despovoado, / onde entro sempre pela primeira vez, / para falarmos das grandes searas de trigo» (*idem*: 65). Deste modo, mantém a ilusão de viver ainda junto da mãe: «Posso então deitar-me ao pé do teu retrato, / entrar dentro de ti como num bosque» (*ibidem*). Portanto, podemos falar, simultaneamente, de uma presença sentida e de uma ausência física efectiva. Tal representação imagética leva a crer que a morte se associa ao amor do poeta nutrido pela inspiradora dos seus poemas.

Identicamente, a poetisa admite que a morte de alguém que nos é afectuosamente próximo pode causar dor e nostalgia. Salienta o exemplo da morte de Jorge de Sena, com quem manteve correspondência:¹⁴⁴ «E agora a notícia que morreste / E algo se desloca em

¹⁴² Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1998: 64.

¹⁴³ Cf. *idem*, 1996: 237.

¹⁴⁴ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena, 2006.

nossa vida» (Andresen, 1996: 315). Porém, coloca a possibilidade de apagar as memórias sentimentais: «pois um amor morto não deixa / Em nós nenhum retrato / (...) É apenas um facto que a eternidade ignora» (*idem*: 43). O sofrimento pertence ao Homem terreno: «morremos em tudo o que sentimos» (*idem*, 1998: 59). O esplendor da alma é atingido no plano superior. No entanto, a morte terrena indigna os seres que vêm partir os amigos e sabem, *a priori*, que não irão assistir ao seu regresso ao mundo sensível, pelo menos na vida presente: «Difícil é saber de frente a tua morte / E não te esperar nunca mais nos espelhos da bruma» (*idem*, 1996: 257). A morte física corresponde à libertação do corpo, porque a vida terrestre se equipara ao sofrimento de quem vive. Para Sophia, o seu término na terra, como o dos seres estimados, coincide com a ascensão, a chegada à plenitude: «Quando a manhã brilhar refluiremos / E a alma beberá esse esplendor / Prometido nas formas que perdemos» (*idem*, 1998: 59).

Para além da morte física, Eugénio de Andrade aborda ainda uma morte interior, associada ao tormento, em particular àquele que é provocado pela ausência materna. As crianças e os animais por serem naturalmente mais despreocupados, não são assombrados por esse estado, como constatámos.

A morte atinge os mortais e os poetas dão conta dessa certeza e da transitoriedade da vida. Sophia assume, inclusive, ser esse o seu signo.¹⁴⁵ Muito embora saliente a dimensão inesperada da morte – «A morte dança // (...) Tudo o que era certo se dissolve» (*idem*: 117) –, a poetisa crê na eternidade e numa igualdade dos humanos, despojados de bens materiais no mundo inteligível: «Ele morrerá sem mar e sem navios» (*idem*, 1995: 51).¹⁴⁶ Também Eugénio de Andrade associa a morte ao desapego dos bens materiais. Porém, os objectos deixados, por exemplo, o retrato da mãe, servem de recordação. Mas a recordação oferecida pelo retrato não passa de um simulacro da realidade: «um corpo já não é a plenitude» (Andrade, 2005: 46).

À semelhança das pessoas, a Natureza também segue um ciclo de nascimento, de crescimento e de morte. As flores caracterizam-se pela sua fragilidade e efemeridade: «Com sabor de rosa densa e breve» (Andresen, 1995: 133). Estes valores são também representados na obra poética de Eugénio de Andrade: «Nada podeis contra o amor. / Contra a cor da folhagem, // (...) podeis dar-nos a morte» (Andrade, 2005: 80).

¹⁴⁵ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1996: 42.

¹⁴⁶ Fernando Guimarães acrescenta que nos poemas de Sophia existe «um sentido de plenitude» identificado com «um mundo onde tudo se revela intacto, evidente e completo» (Guimarães, 1996: 149).

Ambos os poetas se socorrem de metáforas cósmicas para representar a transitoriedade da vida, destacando o mar e o vento, pelo seu movimento. Se para Sophia, o mar representa a origem e o retorno ao tempo da plenitude, em Eugénio de Andrade o ribeiro adquire o mesmo sentido, enquanto as aves simbolizam a passagem dos dias. A luz, por seu turno, metaforiza a plenitude do sujeito poético e um simbólico retorno à candura da infância: «Quanto mais envelheço mais pueril é a luz / mas essa vai comigo» (*idem*: 202).

3. Rememorações

Quer poética, quer narrativamente, a infância ocupa um lugar destacado em Sophia e em Eugénio de Andrade.

O primeiro contacto da poetisa com a literatura ocorreu através das narrativas orais. Sophia afirma: «Na minha infância, antes de saber ler, ouvi recitar e aprendi de cor um antigo poema tradicional português chamado ‘Nau Catrineta’» (Andresen, 1996: 348). Já nos primeiros anos de vida, «os lugares mágicos do jardim» a fascinavam (*ibidem*). E assim nasceram também a inspiração poética e o desenvolvimento dessa arte. De modo similar, o poeta, como já referimos, ouviu pela voz materna as primeiras melodias populares. Só depois conheceu e se interessou pela literatura escrita.

Embora Sophia apresente um manancial de literatura infantil e contos, Eugénio de Andrade centra-se, essencialmente, na poesia; dedica, contudo, uma colectânea de poemas ao afilhado, Miguel. Trata-se d’*Aquela Nuvem e Outras. Poemas*.

Sublinhemos, uma vez mais, que os contos infantis escritos por Sophia permitem ao leitor apurar o seu gosto pelo universo da criança. Os espaços alusivos à própria infância, o mar, as casas, a floresta e a Natureza, em geral, como vimos, são motes para inventar pequenos enredos para contar aos filhos. O seu objectivo principal é promover a criatividade das crianças, sem lhes subestimar a capacidade interpretativa.

Os poetas, como enfatizámos nos capítulos precedentes, enaltecem os primeiros anos de vida e os espaços que protagonizaram esse tempo de plenitude. A casa, o jardim e o mar resumem as memórias biográficas de Sophia, que permanecem «mesmo muito depois de varrido / O sussurro de tílias junto à casa de infância» (*idem*: 311). A frequente recorrência a palavras como «*jardins, mar, noite, horizonte, janelas, praia*», define a predilecção da poetisa (Guimarães, 1996: 149). Eugénio de Andrade recorda o ambiente campestre e tudo o que faz parte dele, sobretudo a figura materna.¹⁴⁷ De certa forma, tal cumplicidade fá-lo prolongar o passado feliz em sua companhia.

Os tempos primordiais dos poetas são frequentemente a origem da sua inspiração. Por isso, quando se refere à praia ou ao mar, por exemplo, a poetisa tem em mente a praia da Granja. Mantém vivas as memórias mais puras e encantadoras que, talentosamente, transpõe para os contos infantis. Também a ruralidade exaltada pelo poeta significa, em certa medida, um retorno simulado aos momentos da plenitude. Com efeito, a aldeia natal de Eugénio de

¹⁴⁷ No entender de António Joaquim da Silva Oliveira, «Toute sa poésie est une idylle lyrique entre le sujet poétique et sa mère» (Oliveira, 2005: 75).

Andrade e todo o cenário envolvente representam o passado presentificado pela memória: «Este rosto rente à terra / esta poeira / fresca ainda do rebanho // (...) são sinais de outro verão» (Andrade, 2005: 188). O campo é muitas vezes evocado porque nele o sujeito poético encontra a sua essência, em total comunhão com a Natureza.

A casa é um lugar de protecção exterior (a estrutura material) e interior (os pensamentos). Por isso, os poetas socorrem-se desse feliz refúgio para recordar situações aí vividas. Transportam do passado a imagem das habitações e das redondezas. Apesar das condições modestas da casa, é com apreço que o poeta se refere às pequenas casas e ao ambiente campestre.

Por sua vez, Sophia descreve várias construções, desde as mais rudimentares até às mais luxuosas. A sua tinha a peculiaridade de possuir um jardim e uma vista privilegiada para a praia.

Os poetas salientam a presença da vegetação em redor das casas. Se Eugénio de Andrade apresenta a Natureza num estado natural, sobressaindo as árvores que o fascinam, e o ribeiro, Sophia dá-nos a conhecer o requinte dos jardins em torno da casa. Portanto, o exterior da casa é também valorizado. Através das portas e das janelas, a poetisa visualiza o jardim, que funciona como mais uma divisão da casa: «A noite reúne a casa e o silêncio / (...) Até à flor imóvel» (Andresen, 1996: 37). Pela sua beleza e serenidade, os jardins podem associar-se ao Divino. Permitem ainda a projecção da poetisa no tempo da infância, onde revela vitalidade idêntica à Natureza. Sophia sente a nostalgia do jardim passado, por tomar consciência da irrecuperabilidade dos momentos agradáveis que os recantos floridos a fazem recordar. Acredita que os jardins presentes são frágeis e doentes, porque já não lhe acalentam a alma.

A poetisa descreve ainda a Natureza junto ao mar: «A casa vê-se de longe porque é branca / Mas sombrio / É o quarto atravessado pelo rio» (*idem*: 55). A sombra representa o mal-estar actual pelo afastamento involuntário em relação à casa. As sombras perto da casa retratam, naturalmente, os múltiplos perigos e «as ousadas navegações» (Ferreira, 2007: 123). Não obstante, o mar, as ondas e a praia são evocados com mais frequência para traduzir a harmonia passada.

Dirigindo-se a si, o poeta sintetiza as suas obsessões na seguinte passagem: «Olhas o rio / como se fora o leito / da tua infância / lembrás-te da madressilva / no muro do quintal / (...) lembrás-te de tua mãe / que te esperava / com os olhos molhados de alegria» (Andrade, 2005: 91). A figura materna, repetidamente rememorada, permite completar a paisagem.

Sumariamente, ambos os poetas recordam com nostalgia a infância feliz. Esse período vital torna-se mais gratificante porque é associado a elementos paisagísticos deslumbrantes, que permitem uma integração harmoniosa do ser humano com o entorno físico.

4. Revisão Mítica

A dimensão mitológica permite também uma reflexão intertextual, muito embora tal vertente nos pareça menos representativa no poeta do que em Sophia.

Como verificámos, a poetisa procede a uma abordagem selectiva do mito de Orpheu em diversos poemas, enquanto realiza uma recriação muito pessoal de outros mitos. Por sua vez, Eugénio de Andrade reporta-se a Orpheu para o identificar com o simbolista Guillaume Apollinaire, aproveitando a aproximação para destacar a natureza combativa do poeta francês: «E tu passas, meu artilheiro, / apaixonadamente como um rio / ou toiro de amor até aos cornos: / Orfeu cheirando a pólvora e a cio» (Andrade, 2005: 230). Tanto Orpheu como Apollinaire são seres incessantemente amantes e destemidos, para levarem avante o intento de recuperarem aquelas que amam.

Eugénio de Andrade alude ao mito do Labirinto através de sumárias menções ao Minotauro e a Ariane: «Entre animal e homem, a criança, / o minotauro. / O corpo foi traído, não voltará, / não voltará a ser igual» (*idem*: 370). Também Sophia anuncia a desordem originada devido ao nascimento do monstro híbrido.

No poema «Ariadne», da colectânea *Obscuro Domínio*, o poeta socorre-se daquela que cedeu o fio a Teseu para se referir aos olhos da amada: «Falarei destes olhos. Os de Ariadne, / deles deixarei que seja Teseu a falar. / Falarei desse azul que não vi em Creta / (...) em Naxos» (*idem*: 143). À semelhança de Sophia, recupera o percurso dos amantes e deixa implícita a referência à beleza da jovem que, de acordo com a tradição mítica, deslumbra Dionysos.

Como vimos, Sophia vale-se dos «mitos apolíneo e dionisiaco para cumprir o gesto ritual que lhe permite libertar-se das trevas e evocar a luz» (Borges, 1999: 494). Neste sentido, afirma: «Trago o terror e trago a claridade, / E através de todas as presenças / Caminho para a única unidade» (Andresen, 1998: 46). Neste sentido, no poema «Alexandre da Macedónia» da colectânea *Dia do Mar*, enaltece e identifica o Magno com o deus solar: «A perfeição, a eternidade, a plenitude / Escorriam da sagrada juventude» (*idem*: 101). Embora a poetisa oscile entre a escuridão dionisiaca e a luz apolínea, a segunda tendência parece dominar. Por seu turno, Eugénio de Andrade não se considera nem poeta dionisiaco nem apolíneo.¹⁴⁸ No que toca ao mito de Orpheu, o poeta faz referência ao oráculo de Apolo, mas não o desenvolve ou recria com a mesma dimensão da poetisa.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Cf. Eugénio de Andrade, s/d: 457.

¹⁴⁹ Cf. *idem*, 2005: 143.

O valor do mito de Ulisses revela também afinidades na representação efectuada pelos poetas. As dificuldades sentidas pelo herói da *Odisseia* são evidenciadas também pelo poeta: ele revisita o momento mítico e o percurso marítimo levado a cabo por Ulisses, tornando-se participante da viagem: «Com Ulisses à proa / (...) a sua sombra me guiava. / (...) escorria um fio de sangue negro / e na terra nua se perdia» (Andrade, 2005: 534). À semelhança de Sophia, o poeta retoma as divagações de Ulisses até reencontrar a amada Penélope. Também o poema «Mitologia», da colectânea *Ostinato Rigore*, relembra o doloroso devaneio de Ulisses até chegar à sua ilha: «A noite quebra as lanças uma a uma / na brancura dos muros e da espuma // o dia apaixonadamente branco / cai ferido por um dardo no flanco» (*idem*: 123). A espuma reenvia para as ondas do mar, percorridas pelo herói mítico. Através do advérbio de modo é possível reconhecer a sugestão da alvorada que encanta o sujeito poético, bem como a inabalável paixão de Ulisses por Penélope.

Apesar de não dedicar um poema a Penélope, o seguinte excerto de Eugénio de Andrade permite uma reconstituição da figura feminina, uma vez que o poeta compara o seu percurso, ao dos apaixonados, após uma longa viagem: «Como a palmeira jovem / Que Ulisses viu em Delos, assim // esbelto era o dia em que te encontrei» (*idem*: 145). À semelhança de Homero, o poeta destaca a palmeira de Delos,¹⁵⁰ pela sua beleza: «Se nunca foste a Hidra no Outono / (...) Se nunca ali chegaste com o sol / correndo nas colinas entre as hastes / da flor encontrada por Ulisses / no próprio inferno – então não sabes como a terra é o lugar certo / para morrer» (Andrade, 2005: 472). Eugénio Andrade escreve ainda que Ulisses «avistou Nausícaa», uma figura esbelta, em turismo, a Corfu (*idem*: 222). Estabelecendo um paralelismo com a *Odisseia*, os papéis de Ulisses e de Nausícaa invertem-se. Na epopeia, ela encontra o naufrago Ulisses e leva-o para terra, para junto de seu pai. No poema eugeniano, a ideia é a oposta, pois é ele quem a observa. Sophia, por sua vez, reporta-se a uma palmeira chamada «Nausikaa», presente numa agradável ilha visitada por Fernando Pessoa.¹⁵¹

Para o poeta, voltar à sua aldeia equivale ao regresso de Ulisses à ilha mítica: «que manhã queria ainda / de areia / ou seda sobre a boca / antes de entrar em Ítaca» (Andrade, 2005: 348).

No que respeita às figuras da casa das Átridas, Eugénio de Andrade centra-se em Ifigénia, enquanto a poetisa destaca mais três personagens femininas (Kassandra, Electra e Elsinore). Ainda assim, o poeta apenas se refere a Ifigénia com a finalidade de equiparar o seu

¹⁵⁰ «A palmeira de Delos era uma árvore real», que constituiu «um dos maiores santuários de Apolo» (Pereira, 2005: 270). Naturalmente que já foi substituída por outra mais moderna.

¹⁵¹ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1996: 144.

sacrifício ao esforço que a escrita implica: «o poeta é uma longa e só hesitação. Que Ifigénia terá de sacrificar para que o vento propício se levante e as suas naves possam avistar os muros de Tróia?» (*idem*, s/d: 391)

5. Literatura e Pintura

A Literatura e a Pintura, em diálogos interartes, estão presentes nas obras dos dois poetas.

As teias tecidas por Penélope inspiram Sophia e Maria Helena Vieira da Silva, autora da tela *Les Tisserands* (1936-1948). Efectivamente, «há uma teia a que pertencemos e que é, afinal, uma enorme teia, uma Teia Universal, na qual todos nos entrelaçamos, na qual nos encontramos desde sempre lançados» (Cabral e Almeida, 2003: 40).

A Arte representa as várias facetas da Vida, podendo ser pintados quadros «em letras ou em traços» (*idem*: 40). As Teias representam a Vida e é isso que a pintora projecta nas suas telas: países, cidades, locais mais restritos ou situações concretas. Sophia, por sua vez, cria enredos, laços de amizade e descreve espaços, que poderiam ser pintados.¹⁵²

A poetisa estabelece diálogos intertextuais com a pintora no poema que já analisámos, «Penélope», da colectânea *Coral*. A figura mítica tece para ocupar o tempo morto.¹⁵³ Vieira da Silva «pinta como se tecesse», revelando o seu gosto pelos universos artesanal e mítico (*idem*: 45). Aliás, Sophia escreve a propósito da pintora e do marido, Arpad Szenes: «Eles não pintam o quadro: estão dentro do quadro», pois transpõem para a tela aquilo que apreciam (Andresen, 1996: 284).

À semelhança da pintora, Sophia transporta para as obras períodos históricos. No caso de Vieira da Silva, o quadro *La Forêt des Erreurs* (1941) reporta-se ao período de guerra no Brasil.¹⁵⁴

O interesse da poetisa pela floresta sobressai no conto infantil homónimo. Este espaço é, por natureza, composto por labirintos, tão apreciados pela pintora. Eles não são feitos para nos perdermos, mas sobretudo para permitir a reflexão. Sophia refere-se, essencialmente, aos tempos mítico e da infância, identificados com a plenitude. Aliás, ambas olham para a infância com espanto e deslumbramento e a pintora demonstra-os nas telas.¹⁵⁵

Os espaços labirínticos da pintora são ainda representados no *Couloir sans Limites* (1942-1948). O corredor é um, todavia, são muitos os caminhos a percorrer, sem princípio e

¹⁵² Eugénio de Andrade também utiliza o verbo «tecer» a propósito do regresso imaginário da mãe ao mundo sensível: «Queria falar contigo, / (...) mas tenho medo, / (...) Medo de quebrar o fio / com que teces os dias sem memória» (Andrade, 2005: 92).

¹⁵³ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1998: 226.

¹⁵⁴ Cf. Isabel Matos Dias Caldeira Cabral e Inês Barahona de Almeida, 2003: 51.

¹⁵⁵ Cf. *idem*: 67-8.

sem fim, já que a incerteza faz parte da pintura da artista.¹⁵⁶ O Labirinto, onde está confinado o Minotauro, também é composto por corredores com idênticas características.

A artista pinta também *Bibliothèque* (1949), seguindo a temática do labirinto: a construção do quadro «obedece a um movimento ziguezagueante», com espaços múltiplos, com diversos planos e formas geométricas (Cabral e Almeida, 2003: 58).

Sophia alude à pintora e possivelmente a este quadro num poema em que a homenageia: «Minúcia é o labirinto muro por muro / Pedra contra pedra livro sobre livro // (...) Na luz mutável: de quadrado em quadrado / Encontramos desvios redes e castelos / Torres de vidro corredores de espanto» (Andresen, 1996: 130). Pintado em vermelho e amarelo, o quadro de 1949 respeita as cores predominantemente utilizadas por Vieira da Silva.

Na verdade, Vieira da Silva destaca também a cor vermelha no quadro *Scenic Railway* (1982). Utilizando a mesma cor, Sophia descreve os palácios de Creta «veementes e vermelhos» (*idem*: 148). A cor dos palácios de Minotauro é ainda reforçada noutras passagens: «Tinha sido construído no século passado (e pintado a vermelho) // (...) Era um dos palácios de Minotauro / O da minha infância – para mim o vermelho» (*idem*: 187). A pintora atribui também proeminência ao azul aliado ao preto e matizado pelo amarelo, transmitindo «vivacidade e força» (Cabral e Almeida, 2003: 57). Para Sophia, o azul do mar de Creta sugere tranquilidade.¹⁵⁷

A tela *Ariane* (1988) tem afinidades com a mitologia recuperada por Sophia. Quer no quadro, quer no mito, as teias representam os afectos. Ariane teve uma atitude generosa ao doar um fio a Teseu para ele se libertar do Labirinto.

As teias, as quadrículas e os labirintos cedem lugar à «fase branca», presente em *Courants d'Éternité* (1990) (*ibidem*). Na verdade, a etapa mais tardia da pintora é marcada «pela imensa tranquilidade perante a morte» (*idem*: 70). A poetisa alude a essa mudança positiva: «Os quartos de Babel roucos e vermelhos / Passado é o labirinto // (...) Mas um dia emergiremos e as cidades da equidade mostrarão seu branco / Sua cal sua aurora seu prodígio» (Andresen, 1996: 130). Por sua vez, noutro poema, Sophia afirma que «Paramos devagar entre as paredes brancas» (*idem*, 1997: 24).

O gosto da poetisa pela pintora leva-a a dedicar-lhe poemas: «Atenta antena / Athena / De olhos de coruja / Na obscura noite lúcida» (*idem*, 1994: 40). De facto, a ave noturna simboliza o conhecimento racional e a luz lunar.¹⁵⁸ A associação da ave com a pintora deve-se

¹⁵⁶ Cf. *idem*: 52-7.

¹⁵⁷ Cf. Sophia de Mello Breyner Andresen, 1996: 148.

¹⁵⁸ Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, 1982: 246.

à sua capacidade de ver para além das trevas, ou além do visível. Por sua vez, Athena, irmã de Apolo, representa a sabedoria e é inspiradora, pelo que se relaciona com a artista.¹⁵⁹

Eugénio de Andrade partilha afinidades com Sophia ao estabelecer relações entre a Pintura e a Literatura. Tais reflexões são mais evidentes em recriações mitológicas.

No poema «Eros», da colectânea *Mar de Setembro*, por exemplo, é possível transpor para a Arte pictórica a condição amorosa criada pelo poeta: «Nunca o verão se demorara / assim nos lábios / e na água / – como podíamos morrer, / tão próximos / e nus e inocentes?» (Andrade, 2005: 113) Também a frequente referência às cores e às formas fornece elementos fundamentais e inspiradores de tons e nuances variados numa paleta. É o caso de «Natureza-morta com frutos», que dá cor e forma ao poema, pelo «sangue matinal das framboesas», pela maçã, pela laranja, pelas uvas e também pelas romãs (*idem*: 124). Sublinhemos que o título do poema reenvia, desde logo, para a pintura renascentista.

Como salientámos, Eugénio de Andrade atribui importância às cores: «Com as sete cores desenhava uma criança, / o candeeiro, a luz à roda» (*idem*: 333). O azul claro é enfatizado nos seguintes versos em que descreve os olhos de uma figura feminina: «De Ariadne ou não, os olhos são azuis. / Azuis de um azul muito frágil, / como se ao fazer a cor uma criança / tivesse calculado mal a água» (*idem*: 142). Esta forma pormenorizada de apresentar a cor dos olhos relembra os olhos da Joanhinha do vale de Santarém: «eram verdes... não daquele verde descorado e traidor da raça felina, não daquele verde mau e destingido que não é senão azul imperfeito, não; eram verdes-verdes, puros e brilhantes como esmeraldas do mais subido quilate» (Garrett, 1999: 82).

Evidenciando-se apreciador da pintura impressionista, afirma ser «muito fascinado pelo branco da cal, pela luz mediterrânea» (Andrade, s/d: 457). Na realidade, esta corrente pictórica privilegia as cores leves, por oposição ao Expressionismo. A propósito, o poeta afirma: «Se fosse pintor, diria que passei a trabalhar com menos cores e as poucas com que trabalho são cada vez mais surdas» (*idem*: 458).

Tocando na temática da nudez, o poeta destaca mais um aspecto importante do Impressionismo – a luz solar para a realização dos quadros: «Quase se vê daqui, o verão: / a luz crispada sobre o muro, / a haste do trigo prestes a partir, / essas crianças cantando nuas / nas ruínas da memória» (*idem*, 2005: 339). A lembrança materna também se associa ao «branco da luz» e ao «clarão da memória» (Sousa, 1992: 167). Efectivamente, a cor neutra

¹⁵⁹ Cf. *idem*: 81.

inspira o poeta: «Da memória / Branco, branco e orvalhado / o tempo das crianças e dos álamos» (Andrade, 2005: 93).

O poeta refere-se a diversos pintores de várias correntes: ao italiano renascentista Piero Della Francesca, ao pintor de natureza-morta, Giorgio Morandi e, mais tarde, fundador da «Pintura Metafísica» em parceria com Giorgio de Chirico e, ainda, à contemporânea Vieira da Silva. De entre todos, elege o pintor contemporâneo Manuel Cargaleiro pela sensualidade, pelo equilíbrio e pela elegância sugeridos.¹⁶⁰ Reforçando a afeição pelo pintor e ceramista, Eugénio de Andrade recusa o modelo expressionista de Paul Klee: «Não é nos sortilégios de Paul Klee, nem nas fascinantes fantasmagorias de Vieira da Silva, nem na dócil, aérea e branca caligrafia de Tobey que deve ser procurada a origem dos gestos de Cargaleiro» (*idem*: 355). Este último artista representa, no ponto de vista do poeta, a «pintura eminentemente lírica», pois através dela ilustra pinceladas que poderiam ser poemas, pela mensagem e/ou sensações que desperta (*idem*: 354).

Enquanto Sophia evidencia semelhanças com a Arte de Vieira da Silva, designadamente no gosto pelas influências mitológicas, Eugénio de Andrade interessa-se pela pintura impressionista, mas sobretudo pela Arte musical, como constatámos no capítulo anterior.

¹⁶⁰ Cf. Eugénio de Andrade, s/d: 354-5.

CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação começámos por evidenciar que Sophia e Eugénio de Andrade colhem influências de vários movimentos literários, desde a Antiguidade Clássica, ao Barroco, ao Romantismo, ao Simbolismo, ao Saudosismo, ao Modernismo, ao Neo-Realismo e ao Surrealismo. Desvinculados de escolas literárias, participam em várias revistas de divulgação literária, revelando o respeito por todas as escolas e, por consequência, não mostrando interesse em se vincularem a uma em exclusivo.

De entre os escritores portugueses mais marcadamente presentes nas obras dos poetas, sobressaem Camilo Pessanha, Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa e Cesário Verde; no que toca a escritores estrangeiros, destacam-se os alemães Heine e Rilke.

Quer Sophia quer Eugénio de Andrade privilegiam os elementos cósmicos. A poetisa salienta a Água, ainda que a casa e o jardim constituam parte relevante da harmonia vivida nos primeiros anos. Eugénio de Andrade privilegia a Terra, o espaço rural da sua infância, também ele representado pelo motivo marítimo.

A poetisa inspira-se no mar e na praia, sobretudo, mas também nos barcos, nas conchas, nos animais e plantas marinhos. Embora o mar seja percepcionado como deslumbrante, Sophia não afasta do seu universo poético a realidade vivida pelos pescadores e pelos monstros que habitam esse espaço. A poetisa, com frequência, contrasta o marítimo com as cidades ruidosas, insalubres e excessivamente mercantis. Veneza e Delphos são excepções a esta visão disfórica do espaço citadino. Por sua vez, Eugénio de Andrade confere à Água um sentido basilar relacionado com o erotismo. A fonte, o corpo e o rio contribuem para a representação do desejo físico. Pela fluidez das palavras, o poeta também as associa à Água.

Nos textos poéticos analisados ganha relevo a simbologia da passagem do tempo, através do movimento reiterado das ondas do mar.

No que respeita ao elemento terrestre, observámos que Sophia destaca, fundamentalmente, a casa da infância, envolvida por um esplendoroso jardim. Já para o poeta, a aldeia onde nasceu e viveu com a figura materna projecta um universo edénico, composto por flores, frutos, árvores e animais. A análise comparada permitiu-nos concluir que os dois poetas exaltam a terra *mater*, porque dela nasce a semente colocada na terra. Uma vez que dá origem ao alimento, ela simboliza a vida em constante renovação.

Sophia e Eugénio de Andrade identificam o Ar com o vento e o voo. Com frequência o animizam, porque o associam ao vaivém dos pensamentos, à semelhança da imagem de um pássaro a bater as asas. Aliás, o poeta crê no regresso imaginário da mãe, por meio do voo.

Seja pela leveza do vento metaforizado por Sophia, seja pelo ar doloroso que Eugénio de Andrade respira, o elemento aéreo representa o estado de espírito. De facto, os poetas não descuram a presença do vento com intensidades diferentes. Quando forte, ele tende a antropomorfizar-se, como elemento agressivo que fustiga as ruas.

Vimos que o sol e a luz, a lua e as estrelas são motivos que representam o Fogo. Sophia alude ao sol através da referência ao deus que o representa, Apolo. Mais do que indicar o sentido literal do Fogo (lume), o poeta atribuiu-lhe uma conotação erótica porque o assimila a partes do corpo humano e ao Verão. Paralelamente, Sophia retrata um Fogo que ilumina e não destrói. Crê que a Natureza «arde», mercê da sua sublime beleza. Eugénio de Andrade também se vale da mesma forma verbal, mas associa-o ao ardor dos corpos. A poetisa apresenta-nos ainda o fogo délfico, que consiste na busca da luz, isto é, do conhecimento.

Cientes da efemeridade da vida, os poetas reflectem sobre a fragilidade da dimensão existencial. Sophia concebe o mundo de acordo com a filosofia neoplatónica, de ciclos de vida repetidos nos mundos sensível e inteligível. Portanto, a morte não é temida; pelo contrário, conforta-a, razão pela qual pretende atingir esse patamar de plenitude no universo divino. Aborda ainda as reminiscências de outras vidas, ao passo que Eugénio de Andrade omite essa reflexão. Embora não se manifeste tão claramente vinculado ao pensamento platónico, Eugénio de Andrade crê na vida *post-mortem*. Destaca ainda o sentido de uma morte interior, que não é mais que o esquecimento. Seguindo esta linha de pensamento, os supostos diálogos estabelecidos entre o poeta e a mãe, após a sua morte, fazem sentido e são uma forma de perpetuar a vida materna, ainda que apenas pelo poder da memória. Tal como a poetisa, Eugénio de Andrade defende que viver é quase sempre sinónimo de sofrer.

Como vimos, a infância é uma etapa recordada saudosamente pelos poetas. A casa, o jardim, o mar e a praia são frequentemente rememorados e enaltecidos por Sophia, pois esses espaços fazem parte da sua biografia, como a própria afirma. Eugénio de Andrade, por sua vez, com um gosto mais voltado para a ruralidade, recorda como boas memórias o campo (em particular Póvoa de Atalaia) e a fonte da sua inspiração em inúmeros poemas, a figura materna.

A casa de Sophia não é meramente recordada como estrutura física, é igualmente entendida como símbolo de protecção, que alcança um valor sagrado. Muitas vezes, é sugerida pela alusão a partes que a compõem: as paredes brancas, as janelas, as portas e a varanda, com visualização para o admirável mar. O jardim, como parte da casa, figura a harmonia e o paraíso terreno, pelos aromas que exala e pela tranquilidade que transmite. Os contos infantis espelham, de certo modo, a própria puerilidade. Daí que os motivos sejam

idênticos nos dois géneros literários, como verificámos nos diálogos textuais entre poesia e contos, como *A Menina do Mar*, *A Fada Oriana*, *A Floresta* e *O Rapaz de Bronze*.

Por seu turno, Eugénio de Andrade descreve a tranquilidade do cenário da Beira Baixa, envolvido por pastores, por rebanhos, pelo rio da herdade do avô e por casas modestas. Não é em Lisboa, nem no Porto, nem mesmo em Coimbra (onde contacta com algumas marcas da ruralidade) que sente um estado de felicidade plena. A Natureza no seu estado mais puro inspira a muitos poemas.

Sublinhámos neste trabalho o interesse dos poetas pela infância, identificada com o tempo da plenitude e de emoção. De certa forma, pretendem regressar, através da memória, ao tempo de união total com a Natureza.

Com o mesmo intuito, Sophia privilegia ainda o passado mítico, caracterizado pelo equilíbrio, pela pureza, pela ausência de negatividade. Neste sentido, retratando a problemática de todos os tempos, reflectimos sobre o modo como recria os mitos: Orpheu e Eurydice, Labirinto, Apolo e Dionysos, Ulisses e Penélope e ainda uma sumária visão da Casa dos Átridas e a Casa dos Labdácidas. Eugénio de Andrade também recria alguns mitos, mas sem a exaustividade apresentada por Sophia.

Observámos intertextualidades respeitantes à recriação dos mitos de Orpheu e do Labirinto.

Estabelecendo um paralelismo interartes, chamámos a atenção para diálogos de Sophia com Maria Helena Vieira da Silva. Ambas se interessam por labirintos e revelam vastos conhecimentos mitológicos. Em Eugénio de Andrade, o diálogo privilegia o Impressionismo oitocentista e o pintor contemporâneo Manuel Cargaleiro. Porventura mais profícuo, de acordo com a reflexão que fizemos, é o diálogo de Eugénio de Andrade com a música, em particular com o simbolista Camilo Pessanha e o pré-romântico Mozart.

Sendo certo que outras possibilidades hermenêuticas poderiam ter sido exploradas, foi intuito principal desta dissertação desenvolver pontos cruciais das mundividências poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Activas

Andrade, Eugénio de (2005) *Poesia*, 2ª edição revista e aumentada, Porto, Fundação Eugénio de Andrade.

Andresen, Sophia de Mello Breyner Andresen (1994), *Musa*, 2ª edição, Lisboa, Caminho.

_____ (1995) *Obra Poética II*, 2ª edição, s/l, Caminho.

_____ (1996) *Obra Poética III*, 2ª edição, s/l, Caminho.

_____ (1997) *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, Lisboa, Caminho.

_____ (1998) *Obra Poética I*, 4ª edição, s/l, Caminho.

II. Passivas

1. De Sophia de Mello Breyner Andresen

Andresen, Sophia de Mello Breyner (1987) *O Rapaz de Bronze*, 8ª edição, Lisboa, Edições Salamandra.

_____ (1992) *O Nu na Antiguidade Clássica*, 3ª edição, s/l, Caminho.

_____ (2006) *Correspondência. Sophia de Mello Breyner. Jorge de Sena. 1959-1978*, Lisboa, Guerra & Paz.

_____ (s/d1) *A Menina do Mar*, 29ª edição, Porto, Figueirinhas.

_____ (s/d2) *A Fada Oriana*, Porto, Figueirinhas.

_____ (s/d3) *A Noite de Natal*, Porto, Figueirinhas.

_____ (s/d4) *A Floresta*, Porto, Figueirinhas.

2. Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen

Borges, Maria João (1999) «Mitos, Ritos e Paixão em Sophia de Mello Breyner Andresen», AA.VV. (org.), *Letras e Sinais*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Edição Cosmos, pp. 493-501.

Cabral, Isabel Matos Dias Caldeira e Almeida, Inês Barahona (2003) «Telas e Teias. Vieira Tecedreira e a Poesia de Sophia», Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.), *As Teias que as Mulheres Tecem*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 39-71.

- Carlos, Luís Adriano (2000) «A Poesia de Sophia», *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, II série, vol. XVII, Porto, Universidade de Porto, pp. 233-250.
- Ceia, Carlos (1996) *Iniciação Aos Mistérios da Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Vega.
- Coelho, Eduardo Prado (1980) «Sophia. A Lírica e a Lógica», *Colóquio/Letras*, 57, pp. 20-35.
- Cunha, António Manuel dos Santos (2004) *Sophia de Mello Breyner Andresen. Mitos Gregos e Encontro com o Real*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Ferreira, Maria Teresa (2007) «Sophia de Mello Breyner. Figurações do Princípio. De ‘Igrina’ a ‘Ítaca’», Isabel Capelo Gil (coord.), *Poéticas da Navegação*, Lisboa, Universidade Católica, pp. 123-125.
- Linel, Marta (2005) *A Casa e as Coisas na Escrita de Sophia*, Lisboa, Apenas Livros.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1990) *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- Malheiro, Helena (2008) *O Enigma de Sophia. Da Sombra à Escuridade*, Alfragide, Oficina do Livro.
- Rocha, Clara (2002) «Soneto de Eurydice. Sophia de Mello Breyner Andresen», Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Braga, Coimbra e Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, pp. 506-510.
- Soares, Luísa Ducla (org.) (1985) *Antologia Diferente. De que São Feitos os Sonhos*, Porto, Areal Editores.

3. De Eugénio de Andrade

- Andrade, Eugénio de (1984) «Camilo Pessanha, o Mestre», *Persona*, 10, Porto, Centro de Estudos Pessoanos, p. 10.
- _____ (2000) *História da Égua Branca*, 7ª edição, Porto, Campo das Letras.
- _____ (2002) *Aquela Nuvem e Outras. Poemas*, 10ª edição, Porto, Campo das Letras.
- _____ (s/d) *Poesia e Prosa [1940-1980]*, 2ª edição revista e aumentada, Porto, Limiar.

4. Sobre Eugénio de Andrade

- Amaral, Fernando Pinto de (2005) «Sobre Eugénio de Andrade uma Apresentação», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 113-117.

- Casado, Miguel (2005) «De Tanto Mirar. Notas Al Pie de Algunos Versos de Eugénio de Andrade», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 275-285.
- Coelho, Eduardo Prado (2005) «Relatório duma Leitura da Poesia de Eugénio de Andrade, e do Prazer que Ela Provoca no Leitor», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 94-112.
- Ferreira, Vergílio (2005) «Breve Périplo Vocabular da Poesia de Eugénio de Andrade», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 305-309.
- Lopes, Óscar (1986) “Uma Arte de Música”, *Uma Arte de Música e Outros Ensaaios*, Porto, Oficina Musical, pp. 27-45.
- _____ (2001) *Uma Espécie de Música. A Poesia de Eugénio de Andrade*, Porto, Campo das Letras.
- _____ (2005) «Mãe-D’Água, ou a Poesia de Eugénio» e «Sumário de um Processo», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 290-294 e 295-298.
- _____ (s/d) «Morte e Ressurreição dos Mitos na Poesia de Eugénio de Andrade. (Meditações Quase em Rondó)», Óscar Lopes (dir.), *21 Ensaaios sobre Eugénio de Andrade. Seguido de Antologia*, vol. X, Porto, Editorial Inova Limitada, pp. 409-433.
- Lourenço, Eduardo (2005) «A Poesia de Eugénio de Andrade», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 67-86.
- Mancelos, João de (2008) «Notas para o Canto das Aves em Eugénio de Andrade e em Três Poetas Clássicos Ingleses», Aires Pereira Couto (dir.), *Máthesis*, Viseu, Departamento de Letras do Centro Regional das Beiras – Universidade Católica Portuguesa, pp. 205-221.
- Margarido, Alfredo (2005) «A Força da Esterilidade na Poesia de Eugénio de Andrade», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 29-44.
- Marinho, Maria de Fátima (1989) «À Procura da Alegria. Breve Leitura da Poesia de Eugénio de Andrade», *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, pp. 157-165.
- Moura, Vasco Graça (1987) «Eugénio de Andrade ou a Memória de Tebas. (Ensaio sobre *Limiar dos Pássaros*)», *Várias Vozes*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 123-141.
- Oliveira, António Joaquim da Silva (2005) *Marcel Proust et Eugénio de Andrade. Poètes de la Réconciliation*, Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas [<http://hdl.handle.net/1822/6976> – consultado em 13/01/2009].

- Pereira, José Pacheco (2005) «As Poéticas do *Ostinato Rigore*», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 220-227.
- Pereira, Maria Helena da Rocha (2005) «O Mundo Clássico em Eugénio de Andrade», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 262-272.
- Reis, Carlos (2002) «As Palavras», Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Braga, Coimbra, Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, pp. 162-167.
- Reynaud, Maria João (2004) «Eugénio de Andrade. Poesia Reunida», *Sentido Literal. Ensaio de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras, pp. 293-301.
- Saraiva, Arnaldo (2005) «O Génio de Andrade», José da Cruz Santos (coord.), *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Asa, pp. 56-58.
- Sousa, Carlos Mendes de (1992) *O Nascimento da Música. A Metáfora em Eugénio de Andrade*, Coimbra, Almedina.

5. História, Teoria e Crítica Literárias

- Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1974) «Percursos da Poesia desde o Simbolismo até Fernando Pessoa» e «Da Geração Presencista à Actualidade», *História da Literatura Portuguesa*, 2ª edição revista, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 88-92 e 93-98.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1982) *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, édition Laffon et édition Jupiter.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1984) *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português. (De 1844 a 1871)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Grimal, Pierre (1996) *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, 13ª édition, Paris, Presses Universitaires de France.
- Guimarães, Fernando (1989) «Do Modernismo à Crise das Vanguardas», *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Caminho, pp. 19-41.
- _____ (1996) «Imaginação e Intelectualização. Ruy Cinatti, Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e Jorge de Sena», *Linguagem e Ideologia. Uma Abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena*, 2ª edição revista e aumentada, Porto, Lello Editores, pp. 147-156.

- Lopes, Óscar (1987) «Camilo Pessanha», *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea I*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 117-137.
- Lourenço, Eduardo (1973) «Camões e a Visão Neoplatónica do Mundo», *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, s/e, pp. 228-243.
- Marinho, Maria de Fátima (1989) *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, pp. 13-41.
- Reis, Carlos (2005) *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Lisboa/São Paulo, Verbo.
- Rocha, Clara (1985) *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Saraiva, António José e Lopes, Óscar (1982) *História da Literatura Portuguesa*, 12ª edição, corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (1999), *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Almedina.
- Simões, João Gaspar (1959) *História da Poesia Portuguesa do Século XX. Acompanhada de Antologia*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 763-779.
- Spaggiari, Barbara (1982) *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Biblioteca Breve.

6. Varia

- Garrett, Almeida (1999) *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, p. 82.
- Rilke, Rainer Maria (s/d) *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, prefácio e versão portuguesa de Paulo Quintela, *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, Coimbra, Instituto Alemão da Universidade de Coimbra, 1955.
- Rimbaud, Arthur (1983), *Œuvres Complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Agamémnon, 48.
Alcoforado, Mariana, 11.
Amaral, Fernando Pinto, 84.
Amaro, Luís, 7.
Andrade, Carlos Drummond de, 9.
Antígona, 49 e 50.
Apollinaire, Guillaume, 91.
Apolo, 22, 24, 39, 45, 46, 48, 91, 92, 96, 99 e 100.

B

Bacantes, 46.
Bach, Johann Sebastian, 11,
Baudelaire, Charles-Pierre, 5.
Beethoveen, Ludwig van, 11.

C

Cabral, Isabel Matos Dias Caldeira e Almeida, Inês Barahona, 94 e 95.
Calcas, 48.
Camões, Luís de, 5, 11 e 17.
Cardoso, Amadeo de Sousa, 6.
Cargaleiro, Manuel, 3, 97 e 100.
Carlos, Luís Adriano, 40.
Caronte, 40.
Casado, Miguel, 63.
Castro, Eugénio de, 5.
Castro, Melo e, 9.
Cavafy, Constantine, 5.
Ceia, Carlos, 16, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 34 e 35.

D

Dafne, 45.

Ariane (Ariadne), 42, 44, 91, 95 e 96.
Aristeu, 39.
Ártemis, 42 e 48.
Átridas, 48, 49, 92 e 100
Atropos, 42.
Aquiles, 49.
Athena, 95 e 96.

Borges, Maria João, 91.
Breton, André, 8.
Buescu, Maria Leonor Carvalhão, 6 7 e 10.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 35, 38, 43, 45, 46, 52, 53, 54, 55, 58 e 95.
Chirico, Giorgio de, 97.
Cinatti, Ruy, 7 e 11.
Claudel, Paul, 11.
Climnestra, 49.
Cloto, 42.
Coelho, Eduardo Prado, 20, 27 e 75.
Correia, Natália, 9.
Creonte, 49.
Cunha, António Manuel dos Santos, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48 e 49.

Dante, Alighieri, 11.

Dédalo, 42 e 43.

Delille, Maria Manuela Gouveia, 12 e 13.

Édipo, 70.

Egeu, 17 e 42.

Egisto, 49.

Electra, 48 49 e 92.

Eliot, Thomas Stearns, 12.

Elsinore, 48, 49 e 92.

Ferreira, Maria Teresa, 89.

Ferreira, Vergílio, 51, 56 e 61.

García Lorca, Federico, 10, 11 e 12.

Garrett, Almeida, 96.

Hades, 39.

Hécuba, 48.

Heine, Christian Johann Heinrich, 12, 13 e 98.

Helder, Herberto, 9.

Ícaro, 42 e 43.

Jung, Carl Gustav, 19, 25 e 59.

Kassandra, 48 e 92.

Keats, John, 56.

Kim, Tomaz, 7.

Labdácidas, 48 e 100.

Lao-Tsé, 11.

Láquesis, 42.

Linel, Marta, 31, 33, 37 e 38.

Dionysos, 24, 39, 43, 44, 45, 46, 91 e 100.

E

Endymion, 39 e 41.

Eros, 96.

Etéocles, 49.

Eufémia, Catarina, 49 e 50.

Eurípides, 11.

Eurydice, 39, 40, 41, 42 e 100.

F

Francesca, Piero Della, 97.

Freud, Sigmund, 70.

G

Grimal, Pierre, 39, 40, 42 e 49.

Guimarães, Fernando, 8, 12, 86 e 88.

H

Heleno, 48.

Holderlin, Johann Christian Friedrich, 11 e 12.

Homero, 92.

I

Ifigénia, 48, 49, 92 e 93.

J

Junqueiro, Guerra, 6.

K

Klee, Paul, 97.

Kleist, Bernd Heinrich Wilhelm von, 28.

L

Lopes, Óscar, 5, 10, 11, 12, 50, 51, 52, 54, 55, 61, 72 e 75.

Lopes, Silvina Rodrigues, 17 e 29.

Lourenço, Eduardo, 27, 28, 61 e 74.

M

Malheiro, Helena, 80, 83 e 84.

Mallarmé, Stéphane, 56.

Mancelos, João de, 56.

Margarido, Alfredo, 70.

Marinho, Maria de Fátima, 7 e 67.

Martins, Oliveira, 6.

Ménades, 46.

Mendonça, António Pedro Lopes de, 12.

Menelau, 45.

Minerva, 46.

Minos, 42 e 43.

Minotauro, 42, 43, 44, 91 e 95.

Mnemósine, 51.

Morandi, Giorgio, 97.

Mourão-Ferreira, David, 7 e 9.

Moura, Vasco Graça, 51.

Mozart, Wolfgang Amadeus, 11, 72 e 100.

N

Nausíaca (Nausikaa), 48 e 92.

Negreiros, Almada, 6.

Nietzsche, Friedrich, 61.

Níobe, 45.

Nobre, António, 5 e 6.

O

Oliveira, António Joaquim da Silva, 65,
68, 73, 76 e 88.

O'Neill, Alexandre, 8.

Orpheu (Orfeu), 39, 40, 41, 42, 91 e 100.

P

Páris, 46.

Pascoes, Teixeira, 5, 6, 9 e 98.

Pasífae, 42 e 43.

Penélope, 46, 47, 92, 94 e 100.

Pereira, José Pacheco, 69.

Pereira, Maria Helena da Rocha, 92.

Perséfone, 39.

Pessanha, Camilo, 5, 6, 9, 11, 72, 98 e 100.

Pessoa, Fernando, 5, 6, 11, 17, 47, 92 e 98.

Platão, 27 e 64.

Polinices, 49.

Portugal, Isabel de, 29.

Portugal, José Blanc de, 7.

Poseídon, 42.

Príamo, 48.

Python, 45.

Q

Quintela, Paulo, 14.

R

Reis, Carlos, 7 e 76.

Reis, Ricardo, 30.

Reynaud, Maria João, 11 e 73.

Rilke, Rainer Maria, 11, 14, 14 e 99.

Rimbaud, Arthur, 10, 12 e 74.

Rocha, Clara, 9 e 40.

S

Sá-Carneiro, Mário de, 6, 9 e 11.

Saraiva, António José e Lopes, Óscar, 6 e 7.

Saraiva, Arnaldo, 60.

Sena, Jorge de, 7, 9 e 86.

Shakespeare, William, 11 e 56.

Silva, (Vitor Manuel de) Aguiar e, 2 e 5.

Silva, Maria Helena Vieira da, 3, 44, 94, 95, 97 e 100.

Simões, João Gaspar, 8 e 15.

Soares, Luísa Ducla, 36.

Sousa, Carlos Mendes de, 5, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 70, 72 e 96.

Spaggiari, Barbara, 6.

Szenes, Arpad, 94.

T

Telémaco, 46.

Telles, Lygia Fagundes, 8.

Teseu, 42, 43, 44, 91 e 95.

Tétis, 49.

Tobey, Maguire, 97.

Torga, Miguel, 7, 9 e 56.

U

Ulisses (Odysseus), 46, 47, 48, 92 e 100.

V

Vasconcelos, José Carlos, 22.

Vasconcelos, Mário Cesariny de, 8.

Verde, Cesário, 5, 9, 11, 20, 57 e 98.

Verlaine, Paul, 5.

Y

Yeats, William Butler, 11 e 56.

Z

Zeus, 42.